



## **Albumin "A Daydream Between Nightmares" sävellys -ja tuotantoprosessi**

Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma  
Pedagogin surlautumisvaihtoehto  
Opinnäytetyö  
3.5.2010

---

Aapo Heinonen

## TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Pop/Jazz - Musiikkipedagogi	
Tekijä Heinonen Aapo			
Työn nimi Albumin "A Daydream Between Nightmares" sävellys -ja tuotantoprosessi			
Työn ohjaaja/ohjaajat Väisänen Jukka & Korhonen Ari-Pekka			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 3.5.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 35 + 13	
<p><b>TIIVISTELMÄ</b></p> <p>Tiivistelmä</p> <p>Opinnäytetyöni taiteellinen osuus on Aapo Heinonen Quintetin esikoisalbumi. Levy on äänitetty Varistoteles-studioissa marraskuussa 2009 ja julkaistu Presence Recordsin kautta 24.3.2010. Työn kirjallisessa osuudessa käsittelen kattavasti levyn tuotantovaiheita ja musiikillista sisältöä. Raportin pääpaino keskittyy itse musiikin analyttiseen tarkasteluun.</p> <p>Työni on yhtäältä tiivistävä katsaus tähänastisen taiteellisen urani merkittävämpään projektiin, toisaalta se on rohkaiseva opas kaikille niille, joilla on tähtäimessä oman levyn tekeminen. Kuvailen projektin eri vaiheita yhtyeen johtajan ja säveltäjän näkökulmasta, työmenetelmänä olen käyttänyt teosanalyysiä muutamasta levyllä olevasta sävellyksestä. Työni on kuitenkin ensisijaisesti taiteellinen opinnäytetyö.</p> <p>Ensisijainen tavoitteeni koko projektissa oli tehdä levyllinen hyvää musiikkia yhtyeeni Aapo Heinonen Quintet kanssa ja saada omia sävellyksiä valtakunnallisesti niin laajaan levitykseen kuin mitä se jazzmusiikin puitteissa on mahdollista. Koska Aapo Heinonen Quintet on vajaan vuoden kuluessa levyn julkaisun lisäksi tehnyt toistakymmentä keikkaa, tavoitteeni voidaan katsoa toteutuneeksi.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Cd-levy Aapo Heinonen – A Daydream Between Nightmares PRECD022			
Säilytyspaikka Stadian kulttuurialan kirjastopalvelut, Aralis -kirjastokeskus			
Avainsanat sävellys, tuotanto, raportti, keikkamyynä, cd-levy, analyysi			

Degree Programme in Department of Pop/Jazz Music		Specialisation Music Education
Author Heinonen Aapo		
Title The Process of Composing And Production With Record "A Daydream Between Nightmares"		
Tutor(s) Väisänen Jukka & Korhonen Ari-Pekka		
Type of Work Bachelor's Thesis	Date May 2010	Number of pages + appendices 35 + 13
<p>The artistic part of this thesis is the debut album of Aapo Heinonen Quintet. The album was recorded at Varistoteles Studios in November 2009 and released 24 March 2010 by Presence Records. The written part of this thesis takes an extensive look at the production processes and the musical content of the album, with emphasis on the analytic examination of the music.</p> <p>On one hand, this work is a concise look at the most important project of my artistic career so far, and an encouraging guide to those aspiring to make a record of their own on the other. In this thesis, I describe the different phases of the project from the point of view of the group leader and composer, and my method is analysis of certain compositions on the album. However, this thesis is primarily an artistic one.</p> <p>The chief aim of this project was to make an album of great music with Aapo Heinonen Quintet and to get my compositions as wide a circulation on a national scale as is possible in the field of jazz music. Since Aapo Heinonen Quintet has in less than a year done some twenty gigs in addition to making an album, I consider this aim achieved.</p>		
Work / Performance / Project Copy Of The Record "A Daydream Between Nightmares" PRECD022		
Place of Storage Metropolia Resource Library for Arts and Culture, Aralis Library and Information Centre		
Keywords composing, production, analysis, recording, booking gigs		

## Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	2
2 Yhtyeen perustaminen.....	4
2.1 Muun työryhmän kasaaminen.....	5
2.2 Hankkeen rahoitus.....	6
2.3 Julkaisijan Etsiminen.....	7
2.4 Keikkojen myynti.....	8
3 Sovittamisen mahdollisuudet ja haasteet .....	10
4 Ohjelmisto.....	12
4.1 Delusional Escape.....	13
4.2 Ragstore.....	16
4.3 Gambling With Affairs.....	17
4.4 A Daydream Between Nightmares.....	18
4.5 After The Funeral.....	21
4.6 Trick Or Trap.....	22
4.7 Snow In July.....	23
4.8 Higher Glomp.....	26
4.9 My 2nd Best Friend.....	29
5 Pohdinta.....	32
LÄHTEET.....	34
LIITTEET.....	35

# 1 Johdanto

Opinnäytetyöni kirjallinen osio on kattava raportti oman soololevyni tuotantovaiheista ja sen musiikillisesta sisällöstä. Raportin pääpaino keskittyy itse musiikin analyttiseen tarkasteluun. Työni on yhtäältä tiivistävä katsaus tähänastisen taiteellisen urani merkittävämpään projektiin, toisaalta se on rohkeaseva opas kaikille niille, joilla on tähtäimessä oman levyn tekeminen. Kuvailen projektin eri vaiheita yhtyeen johtajan ja säveltäjän näkökulmasta, työni on siis ensisijaisesti taiteellinen opinnäytetyö.

Kappaleiden analysoinnissa en ole perehtynyt erityisesti minkään tietyn musiikillisen ilmiön lähempään tarkasteluun, vaan olen kirjoittanut sen mukaan, mikä kyseiselle kappaleelle on ominaista ja merkille pantavaa. Koska kaikki analysoidut kappaleet ovat saman ihmisen aikaansaannoksia, samankaltaisia ilmiöitä biisistä toiseen luonnollisesti esiintyy. Näin ollen en kokenut mielekkääksi toistaa joka kappaleen kohdalla samoja asioita, miten olisi väistämättömästi käynyt, jos olisin keskittynyt joka kappaleessa esimerkiksi pelkästään rytmisiin tai harmonisiin ilmiöihin.

Kiinnostukseni jazzmusiikkia kohtaan lähti huimaan nousuun jo yläasteiässä, jolloin sain ensimmäiset omat kappaleet sovitettua pianotriolle. Tärkeimpiä vaikutteita tuohon aikaan olivat kotimaiset, julkisuuden valokeilassa jo jonkin aikaa paistatelleet Iiro Rantala sekä Lenni-Kalle Taipale. Nämä kaksi pianistia vetosivat erityisesti teknistä sujuvuutta ja vilttejä latinorytmejä palvoviin nuoriin muusikon alkuihin (minä mukaan luettuna), joilla oli ymmärrettävästi tarve näyttää osaamisensa. Aika pian karu totuus näidenkin lahjakkaiden ihmisten takaa valkeni: Taipaleella ja Rantalalla oli myös vaikutteensa, eivätkä he olleetkaan ainoita 90-luvun jazzpianisteja Suomessa. Muistan ainakin Iiro Rantalan sanoneen eräässä radiohaastattelussa vuosituhaten vaihteessa, että kuubalainen pianisti Michell Camilo oli tehnyt häneen lähtemättömän vaikutuksen, ja Camilon innostuksen pohjana taas olivat muun muassa Chick Corean ja Herbie Hancockin 1960-70-lukujen tuotannot, joita voisi pitää eräänlaisina *fusio-jazz-latin*-tyylin merkkipaaluina.

Vaikka tästä asetelmasta olisikin herkullista lähteä pohtimaan kysymystä ”onko nykymuusikoilla enää mitään omaa tai uutta annettavanaan, kun kaikki mahdollinen on jo keksitty”, tyydyn vain toteamaan, että omat vaikutteeni ovat edelleenkin voimakkaasti 60-

luvulla ja sen jälkeen tehdyssä jazzmusiikissa. Olen toki osittain valmis hyväksymään yleistyksen, että 60-luvun lopulla alkanut rockin ja jazzin yhdistäminen on "vain" *bebopia*, jonka kolmimuunteisuus on korvattu tasajakoisella rytmikalla. En pidä tätä silti tyylin varsinaisena puutteena, koska mitä lähemmäs tätä päivää musiikin historiassa tullaan, sitä hankalampaa on ollut keksiä täysin uusia tyylejä, jotka poikkeaisivat radikaalisti aiemmin tehdystä. Rehellistä bebopia kovin harva kuitenkaan enää nykyään markkinoi omimpana juttunaan, ennemminkin siitä on tullut eräänlainen pakollinen työkalu jazzmusiikin opiskelijoille.

Vaikka vaikutteideni pohjalla olisivatkin lopulta Charlie Parker, Bud Powell ja muut bebop-aikakauden tähtinimet, en silti tietoisesti ole ottanut niistä kovinkaan paljon vaikutteita, koska en ole sen aikakauden musiikkia niin intensiivisesti kuunnellut. Näitä voisi pitää sitä vastoin niin sanottuina toisen käden vaikutteina, koska 60-luvun ja sen jälkeisetkin tyylit pohjautuvat bebopiin enemmän tai vähemmän.

Bebopissa soittajilla tuntuu aina olevan kova kiire vetää kappaleen teema pois alta ja päästä mahdollisimman nopeasti soolo-osuuksiin, kun taas itse olen musiikkia kuunnellessani kiinnittänyt enemmän huomiota sävellysteknisiin asioihin. Karkeasti voisi todeta, että mitä lähemmäs nykypäivää tullaan jazzin historiassa, sitä merkittävämpi osuus on kappaleen läpisävelletyillä osuuksilla, tosin tämä yleistys ei päde esimerkiksi *free*-liikkeen osalta, joka on edelleen merkittävä jazzin tyylisuunta.

Jokatapauksessa kiinnostukseni erityisesti amerikkalaiseen 1980–90-lukujen *smooth jazz* -tyyppiseen fuusiomusiikkiin alkoi noin 15-vuotiaana ja jatkui suhteellisen voimakkaana vielä lukioiässäkin. Tärkeimpiä vaikuttajia etenkin biisien tekijöinä olivat esimerkiksi Mike Stern, Russell Ferrante, Don Grolnick, Tom Schuman, Joe Zawinul ja Michael Brecker. Erityisesti Ferranten sävellyksissä esiintyneet harmoniat pysyivät kiinnostavina suhteellisen pitkään ja vähensivät melkoisesti valitettavan varhaisessa iässä alkanutta kyynistä suhtautumista musiikkiin. Myöhemmin kiinnostukseni on alkanut suuntautua yhä enemmän 1950–70-lukujen niin sanottuihin suuriin jazz-legendoihin. Pianisteista erityisesti Keith Jarrett, Esbjörn Svensson ja Lennie Tristano ovat tehneet lähtemättömän vaikutuksen. Mitä taas biisien tekemiseen tulee, niin nykyinen sävellystyylini onkin ymmärrettävästi aikamoinen sekoitus 80-luvun fuusiovaikutteita ja 1960–70-lukujen modaalisia tyylejä, lyyrisempää ECM-jazzia unohtamatta.

## 2 Yhtyeen perustaminen

Projekti käynnistyi heinäkuussa 2009. Päämääränä oli harjoitella levytyskuntoon omasta mielestäni parhaimmat kappaleet, jotka viimeisten vuosien aikana olin säveltänyt. Tavoitteena oli ensisijaisesti levyn äänittäminen ja julkaiseminen sekä keikkojen tekeminen harjoitellun ohjelmiston pohjalta.

Alunperin tarkoitukseni oli käyttää useampia eri soittajia kappalekohtaisesti. Koska vuosien myötä olen tutustunut useisiin hyviin muusikoihin, tämä projekti olisi voinut olla ainutkertainen tilaisuus yhdistää useampien ihmisten kykyjä. Tämä idea olisi kuitenkin vaatinut huomattavaa organisointia esimerkiksi treeniaikataulujen kanssa. Lisäksi keikkoja silmällä pitäen oli itsestäänselvyys, että saman bändin pitäisi osata tarvittaessa koko levyllä äänitettävä ohjelmisto. Edellä mainituista syistä johtuen hylkäsin lopulta idean useampien muusikoiden käyttämisestä ja päätin kasata tiiviin bändin. Soittajia valitessa kiinnitin huomiota erityisesti soittotaitoon, henkilökemioihin ja vapaana olevien kesälomapäivien määrään. Pienen pohdinnan jälkeen päädyin keskustelemaan asiasta saksofonisti Ville Vannemaan, kitaristi Veikki Virkajärven, basisti Pasi Toivasen ja rumpali Tomi Saikkosen kanssa. Kaikki lupautuivat lähtemään projektiin mukaan ilmaiseksi ja mielellään.

Jo muutamat harjoitukset pidettyämme pystyimme äänittämään hyvälaatuisen demonauhan Sibelius-Akatemian studiossa Hannu Lamminmäen kanssa. Olin äänitysten lopputulokseen tyytyväinen, minkä pohjalta viimeistään päätin, että sama porukka soittaisi myös tulevan albumin nauhoitukset alusta loppuun. Sovimme bändin jäsenten kesken jo hyvissä ajoin, että äänitykset pidettäisiin marraskuussa ja mielellään yhden viikonlopun aikana. Tämä aikataulu lopulta piti, vaikkei minulla heinäkuussa vielä ollutkaan tarkkaa suunnitelmaa muista käytännön järjestelyistä.

## **2.1 Muun työryhmän kasaaminen**

Kokonaisen levyn tekoon ei toki riitä pelkkä bändin perustaminen. Vaikka teknologian kehittymisen ansiosta yhä useammat muusikot pystyvät tekemään levynsä lähes alusta loppuun asti kotona, sellainen vaihtoehto ei kohdallani tullut kysymykseen. Lähtökohtana kuitenkin oli, että soitto olisi akustisen kuuloista, aidoilla instrumenteilla soitettua ja hyvillä mikrofoneilla äänitettyä musiikkia. Olin kuullut useilta kollegoiltani, että Markku Veijonsuolla olisi käytössään oma studio varustettuna Suomen parhaimmalla teknisellä kalustolla nimenomaan jazzmusiikin äänittämiseen. Luettuani läpi studion laitteistoluettelon ja siellä äänitettyjen levyjen listan, päätin palkata miehen äänittämään ja miksaamaan tämän projektin.

Syksyn 2009 aikana työryhmämme kasvoi vähitellen. Kansien tekijät löytyivät lopulta kuin itsestään oman tuttavapiirin kautta. Päädyin tilaamaan taidemaalari Jaakko Snickeriltä maalaukset levyn etu -ja sisäkansiin. Inspiraation saamiseksi Jaakko kävi kuuntelemassa keikkaamme 27.10.2009 Galleriasalissa Metropolian pop/jazzilla. Lisäksi olin hiljattain päättänyt, että levyn nimeksi tulisi "A Daydream Between Nightmares", tuoreimman sävellykseni mukaan, mikä niin ikään antoi taiteilijalle suuntaviivoja tulevista maalauksista. Lopullisten maalausten kaunis mutta psykedeelinen värimaailma sopii levyn teemaan erinomaisesti. Koko albumin nimen syvimmän olemuksen tiivistää sisäkannen maalauksen alareunassa komeileva kuu-ukko, joka makaa tyytyväisenä päiväunilla painajaismaisen verilammikon keskiössä. Etukannen sarjakuvamainen tyyli puolestaan antaa olettaa, että Aapo Heinonen olisi pikemminkin kirjoittanut satukirjan kuin tehnyt jazzlevyn. Koin asian heti ensi silmäyksellä positiivisena, koska en ole ollut koskaan suuremmin innostunut perinteisestä jazz-albumien kansitaiteesta, jota edustavat muunmuassa John Coltranen Giant Steps, Atlantic 1962. ja Joshua Redman Quartetin Moodswing, Warner Bros 1994. Kaupan päälle sain alkuperäiset maalaukset itselleni, ja ne löysivät nopeasti paikkansa olohuoneeni seiniltä aitojen Picassojen ja Van Goghien lennettyä roskikseen.

Samalla Gallerian keikalla tapasin myös ensimmäistä kertaa Juha Vuorisen, jonka kitaristimme oli pyytänyt paikalle ottamaan valokuvia. Olin kuvat nähtyäni sen verran vaikuttunut, että tilasin kaverin ottamaan valokuvat Jaakko Snickerin maalauksista levyn kansia varten. Vuorinen oli tehnyt myös jonkin verran taittohommia eri firmoille, joten hän



oli mitä sopivin henkilö hoitamaan kansien teknisen suunnittelun. Gallerian keikan valokuvaamisen lisäksi Vuorinen on ottanut yhtyeestämme kuvia studiosessioiden aikana 8.11.2009, Painobaarin keikalta 11.11.2009 sekä Telakan keikalta 24.3.2010.

## **2.2 Hankkeen rahoitus**

Oman musiikin tekeminen Suomessa, eikä vähiten jazzmusiikin tekeminen, vaatii väistämättä jonkinlaista taloudellista selkärankaa. Varovaisempienkin arvioiden mukaan koko projektin budjetti liikkui vähintään 5 000 €:n tuntumassa. Tähän laskin mukaan studiomaksut, levyjen -ja kansien painamiskustannukset ja kansien tekijöiden palkkion. En ollut aiemmin hakenut apurahaa mitään projektia varten, tällä kertaa päätin kuitenkin kokeilla myös sitä vaihtoehtoa. Pakon edessä olin toki varautunut maksamaan kaikki kustannukset osamaksuilla omasta pohjattomasta rahasäkistäni.

Ensimmäiset apurahahakemukset tein syyskuussa 2009 Esekille ja Lusesille. Hain kummaltakin yhdistykseltä tukea äänitteen tekemiseen. Pyöristin hakuohjeiden mukaan kulut hieman yläkanttiin, lisäsin muunmuassa soittajien palkkioihin 1 000€ ylimääräistä. Näiden hakemusten lisäksi haimme kollektiivisesti työskentelytukea Esekiltä lokakuulle ohjelmiston harjoittelua varten. Tämän tuen saaminen olisi käytännössä ratkaissut kaikki taloudelliset ongelmat kertaheitolla. Tuki kun olisi ollut henkilökohtainen yhtyeen joka jäsenelle, ja viisihenkiselle bändille se olisi tarkoittanut yhteensä yli 6 000€:n tienestejä. Lopulta ainoaksi "onnistuneeksi" hakemukseksi osoittautui äänitetukihakemus Esekille. Alkuun 500€:n tuki tuntui lähinnä ärsyttämiseltä, mutta apurahalistan Gramex-lehdestä luettuani totesin, että päätös oli samanlainen useille tukea saaneille. Tosin ihmetytti, että monet kaupalliset artistit ja bändit olivat saaneet sekä Esekiltä että Lusesilta mittavia korvauksia, vaikka yhdistysten apurahat pitäisi olla suunnattu nimenomaan taiteellisen musiikin tukemiseen ja markkinointiin. (Esek 2010, [www](http://www))

Edellä mainittujen hakemusten lisäksi tein vielä uudet hakemukset Svenska Kulturfondenille ja Lusesille, mutta tukea ei irronnut kummaltakaan säätiöltä. Eniten koko apurahojen hakuprosessissa harmitti jälkepäin se, etten ollut tajunnut, ettei Esekiltä voi edes hakea uudestaan apurahaa samaa projektia varten. Tammikuun 2010 hakuun

mennessä minulla olisi ollut raakamiksattua materiaalia jo itse levyille tulevista versioista, jotka kuitenkin olivat taiteelliselta tasoltaan ja äänenlaadultaan huomattavasti heinäkuun demonauhaa parempia.

### **2.3 Julkaisijan Etsiminen**

Jo Esekin ja Lusesin apurahahakemuksia varten minulla täytyi olla tiedossa jakelija tulevalle albumille. Tiedustelin apurahoja aikaisemmin hakeneilta kollegoiltani, kuinka he olivat tilanteessa aikanaan toimineet. Pikainen puhelinsoitto Töölön Musiikkitukun omistajalle, Martti Heikkiselle, ratkaisi asian kertaheitolla. Samalla tosin tajusin, että tämänkaltainen puhelimitse solmittu jakelusopimus ei takaisi mitään muuta kuin sen, että apurahaa on ylipäättään mahdollista hakea. Minkäänlaisesta valtakunnallisesti merkittävästä jakeluverkostosta tässä sopimuksessa ei siis todellakaan ollut kyse.

Vaikka olin varautunut tekemään levyn omakustanteena, ajattelin ihan mielenkiinnosta kokeilla kuinka syvissä pohjamudissa suomalainen levyteollisuus rypee tällä Spotify-aikakaudella. Niinpä lähetin lokakuussa promootiopaketteja muutamaan levy-yhtiöön, joilla internet-sivujen mukaan olisi jonkinlaisia jazziin suuntaavia julkaisuja takanaan. Paketteihin kuului heinäkuussa äänitetyn demonauhan lisäksi lyhyt kuvaus yhtyeemme musiikista, vielä lyhyemmät muusikoiden esittelyt sekä valokuvia. Lähetin paketit postitse Texicalli Recordsille, Aito Recordsille, Alba Recordsille ja Presence Recordsille.

Kun yhdestäkään levy-yhtiöstä ei otettu minuun yhteyttä, otin puhelimen käteen ja soitin kaikkiin edellä mainittuihin yhtiöihin. Olin ollut pelottavan oikeassa ajatusteni kanssa suomalaisten levy-yhtiöiden taloudellisesta ahdingosta. Erityisesti Texicalli Recordsin Martti Heikkinen (myös Töölön Musiikkitukun omistaja) painotti tosiasiaa, ettei nykynuoriso oikein edes enää tiedä mikä CD-formaatti on, koska lähtökohtaisesti kaikki musiikkihan löytyy ilmaiseksi internetistä. Eli nykyään uutta levyä vähänkään tuntemattomampien bändien kanssa ei kertakaikkiaan kannata tehdä. Mieleni teki kysyä, että miksi te sitten ylipäänsä olette levy-yhtiö, jos te kerran ette edes halua ottaa vastaan uusia projekteja.

Lopulta kävi ilmi, että ainoastaan Presence Recordsin Matti Kervinen oli kuunnellut

lähettämäni levyn ja hän oli pitänyt kovasti kuulemastaan. Sovimme tapaamisen puhelimitse marraskuun lopulle ja lopulta päädyimme tekemään sopimuksen, jonka myötä yhtiö sitoutui tarjoamaan promootioapua sekä jakelukanavia niin kotimaassa kuin kansainvälisilläkin markkinoilla mahdollisuuksiensa mukaan. Pidin erityisen tärkeänä sitä, että en joutuisi maksamaan keikoilla myydyistä levyistä yhtiölle senttiäkään. Lisäksi olin tyytyväinen siihen, että Presence Records-logon myötä levyn ulkoasusta tulisi hienempi. Tapaamisemme aikoihin levy oli jo lähes kokonaan äänitetty, joten saatoimme jo ensi tapaamisella lyödä lukkoon alustavan julkaisuajankohdan helmikuun 2010 loppuun.

## ***2.4 Keikkojen myynti***

Olen ollut pääosin itse vastuussa myös yhtyeen keikkajärjestelyistä. Ennen äänityksiä meillä oli lopulta ainoastaan kaksi keikkaa, toinen Tampereen Paappa Music Pubissa 16.10.2009, toinen oli jo aiemmin mainitsemani Gallerian keikka 27.10. Arabian Tiistai-konserttisarjassa. Äänitykset osuivat jo marraskuun ensimmäiselle viikonlopulle, joten yhtään ylimääräistä harjoittelu-aikaa meille ei jäänyt. Jälkikäteen voisin sanoa, että kappaleet olivat studiosoittoa ajatellen juuri ja juuri riittävän hyvässä kunnossa. Todellinen rentous kappaleiden soittoon saatiin ladattua kuitenkin vasta Painobaarin keikalla 11.11.2009. Kenties edellisen viikonlopun äänityksistä selviytyminen oli hionut bändin henkisesti hyvään soittovireeseen. Itselläni oli samana iltana samalla klubilla myös toinen keikka tätä ennen, joten olin itse erityisen energisellä tuulella. Vuoden 2009 viimeinen keikka meillä oli Arabia-salissa Grande Finale-konserttisarjassa 30.11.2009, joka oli samalla B-kurssikonserttini.

Näiden edellä mainittujen keikkojen saamiseksi minun ei tarvinnut nähdä erityistä vaivaa. Oikeastaan Paappa Music Pubin keikka oli ainoa, joka ei ollut minkäänlaisessa kytköksessä AMK Metropolian kanssa. Paappa Music Pubin keikkajärjestäjän taas tunsin entuudestaan, olihan minulla sopimus, jonka puitteissa Aapo Heinonen Trio keikkailee baarissa kahdesti kuussa. Kolmannen keikan järjestäminen lokakuulle samaan paikkaan oli siis helppoa. Oikeastaan vasta Rytmihäiriöklubin keikka Ravintola Juttutuvassa 13.1.2010 oli ensimmäinen koskaan itse järjestämäni keikka Helsinkiin. Olin jo alkusyksystä lähettänyt demonauhan Markka Partaselle, joka vastaa niin Yleisradion jazztarjonnasta kuin kyseisen

klubin esiintyjistä. Keikan saaminen oli hyvä osoitus myös siitä, että uusille jazz-bändeille annetaan mahdollisuus esiintyä yhdellä maan parhaista klubeista ilman että takana täytyisi olla vuosien yhteistyökokemus. Alun perin olin suunnitellut, että levy olisi valmis Juttutuvan keikkaan mennessä. Koska keikka kuitenkin tuli jo klubin kevätkauden alkuun, levynjulkaisukeikka täytyi hankkia muualta, paikkana RH-klubi olisi ollut sille erinomainen.

Presence Recordsin mukaan tulon myötä saatoin myös ulkoistaa keikkojen myynnin yhtiön omalle keikkamyyjälle Jussi Häkkiselle. Tämä helpotti omaa työtäni huomattavasti, koska itse en kertakaikkiaan jaksa olla riittävän aktiivinen itseni myymisessä. Häkkinen oli katsomassa Arabia-salin konserttiamme, jonka jälkeen sovimme suullisesti keikkamyynnistä. Erityisesti painotin, että keikkoja olisi hyvä saada mahdollisimman paljon lähelle levyn julkaisuajankohtaa, jolloin meidän olisi myös mahdollista hakea kiertuetukea ESEK:ltä. Lopulta meillä oli kaksi erillistä levyjulkarikeikkaa, toinen Tampereen Telakalla 24.3.2010 ja toinen Helsingin Oluthuone Kaislassa 8.4.2010. Koska kesälle 2010 on kuitenkin jo varmistunut kolme keikkaa, yritämme saada ESEK:n kiertuetuen näitä ja muita mahdollisia kesän keikkoja silmällä pitäen.

### 3 Sovittamisen mahdollisuudet ja haasteet

Vaikka yhtyeen kokoonpano (saksofoni-kitara-piano-basso-rummut) saattaa vaikuttaa tavalliselta yhdistelmältä jazz-musiikissa, se on kuitenkin kuuluisimpien jazzäänitteiden joukossa verrattain harvinainen. Ainoastaan tunnetuimpien kitaristien, kuten Mike Sternin, Pat Methenyn ja Kurt Rosenwinkelin albumeilla kokoonpano on kohtalaisen yleinen. Kokoonpano on oikeastaan ennemminkin tuttu musiikkiopistoiden perusopetuksen bänditunneilta, kuin "tosielämästä."

Haasteena tälle kokoonpanolle kirjoittamisessa on nimenomaan kitaran ja pianon luonteva sovittaminen yhteen. Koska tässä tapauksessa kyseessä on ennen kaikkea pianistin levy, kitara soittaa useissa biiseissä ainoastaan soolon ja tukee fonia teemoissa jättäen komppauksessa tilaa pianolle. Lisäksi monien kappaleiden teemoissa on bassolle kirjoitettuja riffejä, joita kitara ja piano tukevat vuorotellen jättäen näin toinen toisilleen pelivaraa harmonioiden soitossa. Myös eri saksofonien käyttö biisikohtaisesti tuo sovituksiin eri sävyjä. Erityisen kiehtovaa oli kokeilla variaatioita eri saksofonien ja eri kitarasoundien välillä. Toisinaan jopa tuntui, että unisono näillä kahdella soittimella kuulosti kirjoitettuja stemmoja paremmalta.

Toinen huomioitava asia näinkin isolla bändillä työskennellessä on se, että koska mahdollisia solisteja on monta, kappaleiden rakenteita on pakko sopia ennakkoon melko paljon. Haittapuolena liiallisessa ennakkoon sopimisessa taas on, että jazzmusiikille ominainen hetkessä kommunikointi vähenee. Lisäksi kolmekin sooloa samassa kappaleessa venyttää biisin pituutta helposti lähemmäs kahdeksaa minuuttia, ja toistuvat kahdeksan minuutin kappaleet niin levyllä kuin keikoillakin saattavat helposti pitkästytää kuuntelijat. Toisaalta olen useimmiten kirjoittanut kappaleiden rakenteisiin jokaiselle solistille oman sointukierron, mikä tekee joka soolosta väistämättä erilaisen. Tästäkin huolimatta näin jälkikäteen toivoisin, että levyllä olisi edes yksi alle kuuden minuutin mittainen biisi.

Alunperin levyn yhdeksästä kappaleesta kolmella ei ollut kitaraa ollenkaan mukana. Lopulta näistä kolmesta kappaleesta kaksi korvattiin helmikuun "ylimääräisissä"

äänityksissä kahdella uudella, koko kvintetin, kappaleella. Tämä tekee levyn kokonaisuudesta huomattavasti yhtenäisemmän, ja nyt levy kuulostaakin enemmän koko bändin levyttä kuin bändin pianistin soloalbumilta. Uusien äänitysten myötä kolmeen kappaleeseen tuli mukaan sähköbasso, lisäksi tein peräti viiteen kappaleeseen päällekkäisiä äänityksiä rhodesilla ja analogisyntetisaattorilla. Albumin kokonaissoundi rikastui siis huomattavasti, kun päätimme lykätä levyn julkaisun ajankohtaa kuukaudella eteenpäin.

## 4 Ohjelmisto

Levyllä päätyi siis lopulta yhdeksän kappaletta aivan kuten olin alunperin suunnitellutkin. Äänitettyjä kappaleita meillä oli kuitenkin 11 ja oli aivan selvää, että levyistä olisi tullut ylipitkä, mikäli kaikki materiaali olisi julkaistu. Yhdeksälläkin kappaleella levyn kokonaiskesto on jo yli 70 minuuttia.

Koska jazzmusiikki on viimeisen 30 vuoden aikana pirstaloitunut siten, että mikään tietty tyyli ei ole valloillaan, ei liene yllättävää, että myös tämän levyn kappaleissa on monenlaisia vaikutteita modaalisesta jazzista hardbopin ja fuusion kautta aina free-jazziin asti. Jyrki Kallio kiteyttää yhtyeemme soiton Aamulehden blogijulkaisussaan 26.3.2010 seuraavasti:

*"AHQ soittaa Heinosen säveltämiä kappaleita, joiden tunnusomainen piirre on melodinen svengaavuus. Musiikki on helppoa kuunneltavaa myös jazzin perehtymättömille, mutta sisältää kaikenlaista hauskaa ja mielenkiintoista myös tähän musiikinlajiin syvemmälle sukeltaneille."*

Edellä mainittu arvio oli mieluisa erityisesti siinä mielessä, että olen aina toivonut tekeväni yleisöystävällistä musiikkia. Jazz on Suomessa aivan suotta profiloitunut vaikeasti ymmärrettäväksi ja moderniksi taidemuodoksi, joka on vain harvojen ja asiaan perehtyneiden tajuttavissa olevaa musiikkia.

Koska levyn kappaleet ovat tunnelmiltaan ja tyyleiltään melko erilaisia, luontevaa biisijärjestystä oli yllättävän hankalaa keksiä. Joitain kappaleita peräkkäin kuunnellessa tuli sellainen olo, että nämä yksinkertaisesti eivät voi olla osana samaa taiteellista kokonaisuutta. Lopullinen levyn kappalejärjestys oikeastaan etenee siten, että alkupään biisit ovat elektronisia, ja albumin loppupuoli taas on enimmäkseen akustista soittoa. Levyn viides raita, *After The Funeral*, on klassissävyytteinen balladi, joka sijoittuu albumin elektronisen ja akustisen osuuden väliin jakaen levyn kahtia. Seuraavaksi aion paneutua jokaiseen levyn kappaleeseen hieman tarkemmin. Esittelen biisien rakenteisiin ja kunkin sävellyksen nimeen liittyviä pohdintoja. Olen analysoinut tarkemmin kappaleet *Delusional*

*Escape, A Daydream Between Nightmares, Snow In July, Higher Glomp* ja *My 2nd Best Friend*. Levyn muista kappaleista olen raportin pituuden ehkäisemiseksi selostanut vain pääpiirteittäin.

#### **4.1 Delusional Escape**

Tämä oli toinen 5.2.2010 äänitetyistä kokonaan uusista kappaleista, joka lopulta päätyi levyn avausraidaksi. Saatuani albumin nimikkoraidan *A Daydream Between Nightmares* sävellystyön vihdoin päätökseen syyskuussa 2009, minulla oli sellainen olo, etten pitkään aikaan säveltäisi yhtään mitään. *Delusional Escapen* myötä päätin kuitenkin taistella tätä olotilaa vastaan ja yrittää vielä kertaalleen luoda rytmisesti, melodisesti ja harmonisesti moniulotteisen, koko bändin energiset vahvuudet esille tuovan teoksen, joka lukuisista käänteistään huolimatta kestäisi useita kuuntelu -ja soittokertoja.

Johtavana ajatuksena *Delusional Escapea* tehdessä oli käyttää luontevasti ja pitkäjaksoisesti eri tahtilajeja. Lähes kaikissa levyn kappaleissa on ripoteltuna sinne tänne parittomia tahtimääriä ja 3/4-tahteja, mutta *Delusional Escape* on lopulta ainoa kappale, josta löytyy kokonaisia osia 7/4, 6/4 ja 5/4-tahtilajeissa. Valtaosa tästä kappaleesta menee silti suoraviivaisesti 6/4-tahtilajissa, eli mihinkään itsetarkoitukselliseen proge-musiikille ominaiseen kikkailuun en ole lähtenyt.

Sopraanofoni on kappaleen teemoissa solistisessa pääroolissa, kitaralla on stemmat osissa A2 ja L. Kappaleessa on kauttaaltaan paljon massaa, koska pianon ja kitaran lisäksi mukana on myös rhodeskomppausta ja analogisyntetisaattorilla tehtyä mattoa. Kaikille instrumenteille on sähköbassoa lukuunottamatta soolo, ja jokaista sooloa varten on vielä oma sointukierto.

*Delusional Escape*, ja sen myötä koko levy, käynnistyy 7/8-tahtilajissa olevalla pianoriffillä, joka vuorottelee sointujen Fm11 ja Db6/9#11 välillä. A-osa menee suoraviivaisesti kahdeksan tahdin rakenteeseen saman pianoriffin jatkuessa taustalla. A-osan melodia koostuu kahdesta samankaltaisesta neljän tahdin fraasista, joista jälkimmäisessä on vain pientä rytmistä ja melodista muuntelua suhteessa edelliseen. (ks. tahdit 1-8)



B-osassa vaihdetaan muutaman tahdin ajaksi 6/4-tahtilajiin. Osan harmonia etenee kromaattisesti laskevan bassolinjan mukaisesti, mikä on itselleni hyvin tyypillinen tapa tehdä harmonista liikettä. A2 ja B2 eroavat osista A ja B siten, että komppausvastuu on rhodesilla kitaran sijasta, koska kitara siirtyy soittamaan stemmaa fonimelodialle.

C-osassa vaihdetaan neljän tahdin ajaksi 5/4-tahtilajiin ja fryygiseen harmoniaan (ks. tahdit 32-35). Melodian fraasit jaksottuvat seuraaviin mittoihin: 5/4 – 4/4 – 5/4 – 6/4. Tämä näkyy myös harmoniassa siten, että C7sus4b9 vaihtuu Eb7sus4b9-sointuun jo tahdin 33 viidennen iskun synkoopilla. Osan funktio on nostaa entisestään B2-osan aloittamaa jännitettä, joka purkautuu vasta D-osan ensimmäisellä tahdilla (ks. tahti 37). D-osa on kappaleen chorus, jonka melodia on varsin suoraviivainen ja tarttuva. Harmoniakkin etenee turvallisesti Ab-duurissa sointuasteittain I – IV – VI – III – II – V, ja osan lopussa moduloidaan kvinttiympyrän mukaan Emaj7 – Amaj7 – Dmaj7 – Gmaj7. Melodian fraasit kulkevat koko ajan samantyyppisillä rytmisillä jaoilla melodisesti samoihin suuntiin. Tästä jatketaan hieman yllättäen sointuihin Ab13#11b9 ja Bb13 pohjautuvan fraasilopukkeen ja kahden tahdin mittaisen rumpufillin kautta kappaleen soolo-osuuksiin, (ks. tahti 49).

Levyn ensimmäinen soolo on putkivahvistimen läpi soitettu rhodessoolo (kappaleen E-osa, ks. tahdit 52-66). Tämä reilun minuutin mittainen kilkutus on ehdottomasti omien soolojeni heikoimmasta päästä. *Delusional Escapen* dramaturginen kaari nimittäin vaatii, että pitkän teeman jälkeen ensimmäisen soolon alkaessa on pakko laskea dynamiikka mahdollisimman alas. Koska tämän kappaleen soolojen mitat ovat biisin venymisen ehkäisemiseksi ennalta sovitut, tässä soolossa ei juurikaan jää aikaa revittelyyn. Puolessa välissä sooloa kappaleen introsta tuttu analogisyntetisaattorilla tehty sointutausta tulee taustalle sitomaan harmoniaa paremmin yhteen. Rhodesin lähtösoundi oli suorastaan kammottavan kellopelimäinen ja ponneton, mutta jälkikäteen lisätyn säröefektin kautta soundiin saatiin sentään lisättyä bassotaajuuksia edes hieman.

Rhodessoolon aikana *Delusional Escape* moduloi G-molliin, mutta perään tuleva kitarasoolo palauttaa kappaleen jälleen F-molliin. Kitarasoolon alkupuoliskon, eli F-osan, sointurakenne on otettu lähes suoraan A- ja B-osista tahtilajin kuitenkin pysyessä 6/4:ssa. Pehmeä syntetisaattorimatto jatkaa taustalla myös kitarasoolon ajan korkeammasta rekisteristä nostaen soolon intensiteettiä. G-osassa (ks. tahdit 79-82) palataan

pidemmäksi aikaa C-osasta tuttuun fryygiseen harmoniaan ja 5/4-tahtilajiin. Kitarasoolo häviää vähitellen taka-alalle ja tilaa saavat rhodesin ja saksofonin soittama riffi sekä sähköbasson hypnoottinen oktaavikuvio. H-osassa saksofoni alkaa soittaa C-osan melodiaa G-osan riffin päälle ja osan neljännessä tahdissa oleva F7sus4b9-sointu vaihtaa sävellajiin Bb-duuriin I-osaan mentäessä.

I-osa on jälleen kappaleen chorus, mutta tällä kertaa se soitetaan kokosävelaskelta ylemmältä sävellajista. J-osasta alkaa saksofonisoolo choruksen sointukierron päälle, sävellaji vaihtuu takaisin Ab-duuriin. Saksofonisoolo kertaa neljästi choruksen 12 tahdin rakenteen (ks. tahdit 100-112), ja neljännellä kerralla foni soittaa choruksen melodiaa neljä viimeistä tahtia. Tämä soolo on heti alusta lähtien suoraa ilotulitusta ja samalla koko kappaleen dynaaminen huippukohta. Kitaran ja pianon samanaikainen, iskupainotteinen komppaus toimii jazzmusiikissa harvoin, mutta J-osan fonisoolon alla tämä ratkaisu ei tunnu liioitellulta.

K-osassa (ks. tahdit 117-120) kappale palaa intron 7/8-pianoriffiin, ja rummut jäävät soittamaan hetkeksi sooloa riffin päälle. Kahdeksan tahdin päästä pianoriffin alusta päälle tulee vielä toinen 7/4-riffi rhodesilla. Rumpusoolon idea ei ole niinkään viedä kappaletta enää uudelle dynaamiselle maksimitasolle, vaan ennemminkin rauhoitella tunnelmaa ennen lopputemaa. L-osa on kappaleen lopetusta lukuunottamatta sama kuin A2. Biisi vihdoinkin loppuu kahden 4/4-tahdin unisono-melodiaan, joka on lainattu C-osan alusta (ks. tahdit 32-33 ja 128-129). Olen ollut aina "seinälopetusten" ystävä ja samankaltaisia lopetuksia löytyykin useista albumin kappaleista.

Vaikka *Delusional Escapessa* onkin harjoituskirjama peräti L-osaan asti, kappaleessa on lopulta ainoastaan neljä täysin erilaista osaa (+ rhodessoolon sointuvaihdokset, eli E-osa).

- 7/4-tahtilajiin menevissä osissa A, A2, F-osan alku, K ja L on sama harmonia ja rytmisen tausta

- 6/4-tahtilajiin menevissä osissa B, B2 ja F-osan loppu on sama harmonia ja rytmisen tausta

- 5/4-tahtilajiin menevissä osissa C, G ja H on sama harmonia ja rytmisen tausta

- Chorus-osissa D, I ja J on sama harmonia ja rytminen tausta

Tyyliltään ja tunnelmaltaan kappale on osoittautunut varsin yleisöystävälliseksi lukuisista tahtilajivaihdoksistaan ja kahdeksan minuutin pituudestaan huolimatta. Itse koen kappaleen A -ja G-osien riffien symboloivan fyysistä taakaa-ajoa, kun taas D-osan pop-tyylinen melodia luo kaihoisan tunteen siitä, että pako olisi ennemminkin "vain" pako karusta todellisuudesta. "Delusional" = 1. harhainen 2. hallusinoiva 3. harhakuvitelmissä kärsivä." [www.sanakirja.org](http://www.sanakirja.org).

Tälle kappaleelle oli ehdolla myös lukuisia vaihtoehtoisia nimiä, kuten *Urban Turban* (joka sanojen rimmaamisen lisäksi tuo kappaleen kaupunkilähtöistä tunnelmaa esille) ja *Snips From The Pigs* (joulukuussa 2009 kappaletta tehdessä uutisoitiin laajasti aktivistien tekemistä iskuista suomalaisille sikatiloille). Kuitenkin saatuaani riittävästi palautetta tämän kappaleen "MacGyver" -ja "Miami Vice"-henkisydestä, *Delusional Escape* tuntui lopulta parhaalta nimeltä.

Positiivista on myöskin kappaleen kuulijoissaan herättämät runsaat mielikuvat. Yleisimpiä ovat olleet muunmuassa "yksin ihmisjoukossa", "eksyksissä suurkaupungissa", "Tokion metrotunnelit" ja "ylimääräinen vapaapäivä." Vaikka *Delusional Escape* sisältääkin yhden heikoimmista omista sooloistani suhteellisen ponnettomalla rhodessoundilla soitettuna, kappale on silti muilta osin solistisesti, sävellyksellisesti ja soitannollisesti levyn ehdotonta parhaimmista.

## **4.2 Ragstore**

*Delusional Escapen* varmistettua avausraidan paikkansa, oli selvää, että levyn kakkosraidan täytyisi pystyä pitämään vastaava meininki yllä olematta silti liian lähellä samaa tyyliä tai tempoa.

*Ragstore* on jostain syystä aina päätynyt keikoilla setin toiseksi kappaleeksi, näin kävi myös itse levyllä. Kappale oli ensimmäinen täysin uusi, vartavasten tätä bändiä tehty biisi,

jota soitimme uuden projektin innoittamina ja motivoimina jo ensimmäisissä harjoituksissa 5.7.2009. Raakaversion kappaleen tunnistettavaan riffiin löysin vuoden 2005 muistiinpanoistani, ja sen pohjalta kappale oli lopulta helppo säveltää loppuun. *Ragstore* on levyn eniten funk/groove-tyylinen kappale, jonka vaikutteet ovat jossain New Orleansin ja 80-luvun fuusiojazzin välimaastossa.

*Ragstoren* kohdalla en koe kappaleen nimen ja musiikin välillä suoranaista yhteyttä. *Ragstore* on sanana hyvänkuuloinen ja saattaa väärin kuultuna kuulostaa sanalta "Drugstore" = 1. apteekki jossa myös ruokabaari 2. rohdoskauppa 3. kemikalia, ([www.sanakirja.org](http://www.sanakirja.org), 2010.) Tarkka käännöshän biisin nimelle olisi "lumppupuoti" tai "rääsykauppa", jotka herättävät lähinnä humoristisia mielikuvia. Tosin mikäpä siinä, tunnelmaltaan *Ragstore* on ehdottomasti albumin rennoimmasta ja letkeimmästä päästä. Se on ollut aina keikoilla yksi varmimmista ja hausimmista biiseistä soittaa, ja ainakin osittain tämä kuuluu myös levyllä päättyneen version soitossa.

### **4.3 *Gambling With Affairs***

*Gambling With Affairs* äänitettiin *Delusional Escapen* ohella vasta helmikuun äänityksissä. Kappaleesta tuli levyn todellinen yllättäjä siinä mielessä, että muunmuassa biisin muotorakenne sovittiin vasta studiossa. Vielä kappaletta äänitettäessä ei ollut täysin varmaa julkaistaisiinko kappaletta ollenkaan, mikä myös edesauttoi rennon tunnelman saavuttamista itse soittotilanteessa. Vaikka tyylillisesti *Gambling* menee genreen jazzfunk siinä missä *Ragstorekin*, jo kappaleen nopeampi tempo tekee siitä riittävän erilaisen ollakseen levyllä heti *Ragstoren* jälkeen. Kappaleen miksauskeen ja kokonaissoundeihin olen kaikista albumin biiseistä tyytyväisin, minkä vuoksi halusin sijoittaa kappaleen mieluummin levyn alkupuoliskolle. Erityisesti rhodessoundi on tässä biisissä huomattavasti kahta edeltävää kappaletta parempi, koska se on äänitetty soittimen oman alakaapin kautta.

Tunnelmaltaan *Gambling* on ehdottomasti koko albumin vähiten vakavasti otettava ja härskkein, jopa kevytkenkäisin, kappale. Biisin nimen voi siis yhdistää varsinaisen uhkapelaamisen lisäksi myös ihmissuhteilla pelailuun. Koska etenkin *Gamblingin* chorus-osista tulee vahvasti tv-sarjojen, ja etenkin saippuaopperoiden, tunnusmusiikit mieleen,

voi kappaleen nimen yhdistää lisäksi myös virtuaalimaailman ihmissuhteisiin. Ensimmäisiä kertoja kappaletta harjoitellessa Ville Vannemaa osuvasti soittikin *Kauniit & Rohkeat*-sarjan tunnusmusiikkia soolonsa alkuun. Kyseinen melodia vielä sattui uppoamaan fonisoolon sointukiertoon juuri sellaisenaan. Albumin kokonaisuutta ajatellen suhtaudun *Gamblingiin* hyvälaatuisena täytebiisinä. Se ei varmasti ole kenenkään mielestä levyn paras kappale, mutta tuskin se kokonaisuuden heikoimmaksikaan kenenkään korvissa osoittautuu.

#### **4.4 A Daydream Between Nightmares**

Albumin nimikkoraita antaa levystä taas vaihteeksi vaikutelman, että tosissaan tässä ollaan musiikkia tekemässä. *Daydream* on koko levyn ylivoimaisesti eniten sävellys- ja harjoitustunteja vaatinut kappale, josta kuitenkin monista soolo- ja teemaosuuksistaan huolimatta tuli lopulta koko levyn lyhin raita. Tyyliiltään kappale on oikeastaan medium swing, vaikka tyyllille ominaista suoraa komppia walking bass-linjan päälle ei kuulla kuin ainoastaan kitarasoolon alussa.

*Daydream* alkaa kahden edellisen kappaleen tavoin varsin tunnistettavalla bassoriffillä, joka tällä kertaa tulee ensin bassolla soolona. Kappale käynnistyy vähitellen instrumenttien tullessa mukaan järjestyksessä rummut, piano, kitara ja alttosaksofoni. Bassostemma pysyy paikallaan koko pitkän A-osan alusta loppuun, jonka aikana harmoniassa käydään läpi kahdeksan eri moodia Db-tonaaliteetin päälle (ks. tahdit 5-34). Sekä piano että kitara soittavat sointuja, mutta koska kitara soittaa kevyitä hajoituksia basson kanssa samassa rytmissä, se ei "sotke" pianon laajempia voicingeja ja vapaampaa rytmikan käyttöä. A-osan melodian tein aivan viimeiseksi koko kappaleessa. En noin yleisesti kannata sellaista sävellystapaa, että harmonia on tehty ennen kuin melodiasta on tietoakaan. *Daydreamin* A-osan melodiasta tuli lopulta ihan kohtalaisen järkevä ollakseen jälkikäteen sävelletty. Silti melodia etenkin osan loppupuolella tuntuu ennemminkin hakevan kulloisenkin moodin karakterisäveliä kuin kuulostamaan itsenäiseltä. Toki osan melodiafraaseista yhtäläisyyksiäkin löytyy, esimerkiksi tahdeista 5-8 ja 21-24.

B-osa rakentuu kolmesta kolmen tahdin mittaisesta sointuvampista, joista kaksi ensimmäistä (ks. tahdit 35-40) ovat identtisiä. Kolmannen vampin ensimmäisen tahdin (ks. tahti 41) toinen sointu Gbmaj7b5 on neljäsosaa lyhempi kuin aikaisemmillä kerroilla,

minkä johdosta osan viimeinen tahti menee 3/4-tahtilajiin. Koska osan funktio on nimenomaan kollektiivisesti toteutettavassa rytmikassa, olen käyttänyt vasemmassa kädessä puhtaita kvinttejä ilmentämään paitsi rytmiä, myös osan kovempaa dynamiikkaa suhteessa A-osaan. B-osan melodia toteuttaa lähes pelkästään F-mollipentatonista skaalaa oktaavin välimatkalla fraasien liikkussa vuoroin ylöspäin ja vuoroin alaspäin. Melodia merkitsee kuitenkin aina sointuvampin alkamiskohdan samalla rytmillä, joka tulee kaikilla muillakin instrumenteilla (ks. tahdit 35, 38 ja 41).

C-osa on *Daydreamin* melodinen chorus, jonka harmonia rakentuu yksinkertaisimmillaan ajateltuna sävellajin sointutehoille I, IV ja V. Sointujen tonaalinen kuulokuva kuitenkin hämärtyy, koska kaikki sointutehot (myös V-aste) ovat maj7-sointuja, joissa lähes poikkeuksetta on terssi tai kvintti bassossa. Toisaalta melodia antaisi osviittaa siitä, että osan 12 ensimmäistä tahtia (ks. tahdit 44-55) oltaisiin Ab-duurissa ja vasta tahdin 56 Gbmaj7/Bb olisi tulkittavissa Db-duurin IV-asteena. Modulaation tulkitseminen tähän kohtaan selittäisi hyvin myös miksi osan melodinen huippukohta osuu juuri samalle tahdille. Tahdin 49 Abm13:sta puolestaan voisi tulkita välidominantiksi sävellajin bVII-asteelle tai dominantti Gb6/9-soinnulle. Olen alunperin säveltänyt C-osaan ensin melodian ja bassoäänten liikkeen, joten en ole kiinnittänyt osan harmonian funktionaalisuuteen liiemmin huomiota. C-osan lopun harmonian ja melodian rytmikka on lainattu suoraan B-osan lopusta (vrt. tahdit 59-61 ja 41-43).

Pianosoolon alkuun, eli D-osaan siirryttäessä, tapahtuu äkillinen modulaatio harmoniseen G-duuriin. *Daydreamin* soolojärjestys ja dramaturginen kaari ovat samanlaiset kuin *Delusional Escapessa*. Pianosoolon rooli on siis sangen epäkiitollinen verrattuna kitara -ja saksofonisooloihin, pianosoolo lähtee vähäeleisesti ja loppuu ennen kuin on ehtinyt alkaakaan. *Escape* ja *Daydream* edustavat kuitenkin levyllä ennen kaikkea sävellyksellistä osaamistani, joten en pidä näiden kappaleiden omakohtaista heikkoa solismia niin vakavana asiana kuin mitä se olisi joidenkin muiden kappaleiden kohdalla. Basso ja rummut komppaavat pianosoolon alla hillittyä Broken time-komppausta, joka ei tarkoituksellakaan kannusta solistia minkäänlaisen teknisen virtuositeetin näyttämiseen.

Kitarasoolon alkupuoliskolla, eli E-osassa, levyllä kuullaan ensimmäistä kertaa perinteistä swing-komppausta ja walking bass-linjaa. Sointukierto on sama kuin pianosoolossa ja soolon dynaaminen kaari jatkaa nousujohteisesti siitä, mihin pianosoolo päättyy. F-osa on

koko levyn kitarasoolojen sankarillisin revittelykohta, jonka aikana etenkin keikoilla on vaikeaa olla hymyilemättä. Levyversiossa soolo ei ehdi nousta ultimaattiseen tilutusvaiheeseen, mutta antanee kuitenkin esimakua siitä mitä keikoilla saattaa olla luvassa. F-osan sointuvamppi on sama kuin B-osan alussa (vrt. tahdit 107-109 ja 35-37), itse tosin soitan välillä oikealla kädellä 3/4-tahtilajiin ja 6/4-tahtilajiin meneviä jakoja vasemman käden pysyen silti tiukasti puhtaissa kvinteissä. F-osan puolivälistä syntetisaattoritausta tulee mukaan, ja säilyy aina kappaleen fade outiin saakka.

G-osa (ks. tahdit 110-118) on identtinen B-osan kanssa lukuunottamatta viimeisen 3/4-tahdin melodiaa ja iskuja, joka vie kappaleen toisen choruksen, eli H-osan, kokosävelaskelta ylempään sävellajiin, joko Eb-duuriin tai Bb-duuriin analyysitavasta riippuen. Saksofonisoolo kertaa kolmesti tahteja 119-134, eli chorus-osan sointukiertoa.

H-osan neljäs maali (ks. tahdit 135-137) on muutoin identtinen C-osan lopun kanssa, paitsi viimeisen 3/4-tahdin melodia kulkee hieman eri tavalla. Siinä missä kappaleen alkuteemassa pianosooloon mentäessä moduloidaan G-duuriin, tällä kertaa modulaatio viekin kappaleen A-duuriin (ks. tahdit 138-141). I-osassa kappale palaa introsta ja A-osasta tuttuun bassoriffiin. Edellisistä kappaleista poiketen *Daydreamin* pitkää alkuteemaa ei kuitenkaan enää kerrata, vaan kappale hiljentyy vähitellen. Studio-olosuhteissa on "yllättäen" turvaututtu fade out-toimintoon.

Kappaleen nimi ja samalla koko albumin nimi kuvastaa oikeastaan omaa suhdettani musiikkiin ja musiikin tekemiseen. Itselleni oli toki pitkän pohdinnan paikka, haluaisinko albumin nimellä antaa kuulijoille viitteitä siitä, että oma elämäni sujuisi pääosin heikosti. Kuitenkin levyn kansilehden toisen sivun yleisluontoinen kuvaus koko albumin musiikista tuo itselleni mielikuvan erityisesti *A Daydream Between Nightmares* -kappaleesta. "For me, playing and composing music is rarely just a pastime. When playing, my mind is either extremely bright and hopeful or blue and melancholic. Even though these songs have sometimes simply been a nightmare for me, their final message is that, most of all, music is one joyful thing. Like a daydream!" Aapo Heinonen, *A Daydream Between Nightmares*. Levyn sisäkansi. 2010

## 4.5 After The Funeral

Agatha Christien fanien pettymykseksi on heti todettava, että *After The Funeral* ei perustu edes löyhästi murhamman samannimiseen romaaniin tai sitä seuranneisiin viiteen elokuvaan. *Funeral* sai alkunsa oikeastaan puolivahingossa tehdessäni pianointroa Leonard Kohanin hittikappaleeseen *Hallelujah*. Kyseinen kappale esitettiin piano/laulu-duettona erään laulajakollegani tuttavan hautajaisten muistotilaisuudessa 10.1.2009. Olin tilaisuuden ainoa henkilö, joka ei ollut ikinä vainajaa edes tavannut. Lisäksi en ole itse juurikaan hautajaiskeikkoja tehnyt, joten kokemus oli itselleni melkoisen uusi ja absurdi. Päälimmäisin tuntemus kuitenkin oli, että hautajaisissa esitettävällä musiikilla on kuulijoilleen suurempi merkitys verrattuna moniin muihin tilaisuuksiin. Myöhemmin, eli hautajaisten jälkeen, tästä pienestä kolmisointuideasta kehittyi melkoisesti pääkoppaa jumittava kansanmusiikki/pop-vaikutteinen balladi, jota toki tällä levyllä on yritetty pukea tummaan valejazz-kaapuun. Tämä on lopulta levyn ohjelmistosta ainoa, jossa ei ole kitaraa mukana, mikä tekee tästä automaattisesti albumin akustisimman kappaleen.

*After The Funeralin* viimeinen sointu on pianolla yksin soitettu perusmuotoinen C-duurikolmisointu. Ajattelin pitkään, että koko albumi olisi ollut taiteellisesti hienoa lopettaa C-duurikolmisointuun. Siinä olisi ollut paitsi taitelijan juurilleen paluun henkeä, myöskin itseironista näyttöä siitä, että kymmenien vuosien musiikkiopintojen jälkeenkin C-duurilla pääsee riittävän pitkälle. Lopulta en kuitenkaan pitänyt ajatuksesta, että *After The Funeral* olisi koko levyn viimeinen kappale. *My 2nd Best Friend* on kuitenkin huomattavasti hyväntuulisempi kappale ja jättänee albumista viimeisenä kappaleena *Funeralia* paremman mielen.

*Funeral* oli yksi niistä neljästä kappaleesta, jotka äänitimme demonauhalle heinäkuussa 2009. Kyseinen versio kappaleesta on tunnelmaltaan hieman levyversiota jollain mystisellä tavalla hienompi, vaikka soundit noin ylipäättään ovatkin selkeästi tunkkaisemmat. Nämä ovat juuri niitä selittämättömiä asioita, joita ei musiikissa koskaan opi ymmärtämään. Tosin mitä tekee musiikilla enää siinä vaiheessa, kun kaiken "tajuua" ja mystiikka on



kokonaan kadonnut? Jokatapauksessa levyillekin päätynyt versio kappaleesta on hyvä ja kokonaisuudessaan *After The Funeral* on varmasti monille levyn eniten tunteet pintaan nostattava kappale. Rankasta aiheestaan huolimatta näen itse kappaleen kauttaaltaan lohdullisena ja toiveikkaana. Sen pohjimmainen sanoma on muistuttaa, että synkimmänkin surun aiheuttamasta melankoliasta on vielä pitkä matka lohduttomuuteen.

#### **4.6 Trick Or Trap**

*Trick Or Trap* valmistui erään kaverini vanhalla treenikämpällä Töölössä maaliskuussa 2009. Kämpän seinillä oli kaverini ottamia urbaaneja kaupunkikuvia New Yorkin ja Bostonin yöstä. Tässä kappaleessa on läsnä hyvin voimakkaasti New Yorkin jazzklubien henki, ja tyyllisesti tämä on ehdottomasti koko levyn kappaleista eniten "straight ahead"-jazzia. Toinen samaa tyyliä edustava kappale jäi levyttä pois viime hetkellä. *Trick Or Trap* on *Ragstoren* ohella levyn toinen kappale, jossa on tenorisaksofoni ja se on järjestyksessä ensimmäinen, jossa kitara soittaa koko kappaleen cleanilla soundilla. Kappaleen hurjaan tempoon nähden tästä tuli myös levyille yllättävän pitkä versio.

Nopean temponsa lisäksi *Trick Or Trapista* tekee erityisen hankalan biisin sen lukuisat soolo-osuuksien siirtymäkohtia edeltävät näytöt, joiden mukaan kappaleen rakenteessa siirrytään eteenpäin. Bändin jäsenet siis joutuvat seuraamaan hyvin tarkasti, milloin kulloinenkin solisti haluaa siirtyä soolorakenteen seuraavaan osaan tai lopettaa soolon. Näytöt ovat pakollisia, koska tässä kappaleessa soolojen tarkkaa kestoa ja tahtimäärää ei ole sovittu ennekoon. Näyttöjä tulee kitarasoolon puolivälissä ja lopussa, fonisoolon puolivälissä ja lopussa sekä pianosoolon lopussa. Kappaletta soitettaessa ei siis yksinkertaisesti selviä alle viidellä näytöllä. Toisaalta jo biisin nimikin henkii itselleni jollain lailla vierasta amerikkalaista asennetta jazzmusiikissa. Soiton keskeisen sanoman ei kuitenkaan koskaan pitäisi olla ainoastaan, että instrumentin olisi parasta olla hyvin hallussa, tai muuten käy huonosti. Olen kuitenkin käyttänyt paljon henkilökohtaista treeniaikaa tämän tyyllisen estetiikan omaksumiseen niin soolofraseerauksessa kuin komppaamisessakin. Siksi koen tärkeänä, että oman bändin ohjelmistossa olisi myös mainstream-jazz tyyliä kappaleita mukana, vaikkei tyyli olekaan tällä hetkellä omaa sydäntäni lähimpänä.

## 4.7 *Snow In July*

Jonkinlainen versio *Snow In Julysta* oli olemassa jo vuoden 2004 loppupuolella. Kappale on levyn ohjelmistosta selkeästi vanhin, minkä kuulee erityisesti teeman suhteellisen laatikkomaisesta melodian jaksottamisesta. Itse sävellyksenä *Snow In July* onkin albumin heikoimmasta päästä ja se on mukana lähinnä muotorakenteellisen poikkeavuutensa ja tyylien rajoja rikkovan meininkinsä ansiosta. Kappaleessa onkin vaikutteita niin 80-luvun contemporary-jazzista, 60-luvun Coltranen kvartetin modaalisesta mainstreamesta kuin free-jazzistakin. Lisäksi *Snow In July* on levyn ainoa kokonaan 3/4-tahtilajiin menevä kappale.

*Snow In July* alkaa kahden minuutin pianointrolla, joka on koko levyn pisin yksin pianolla soittamani pätkä ja samalla ainoa soolopiano-osuus, johon sisältyy täysin hetkessä improvisoituja kohtia. Intron loppupuolella alan improvisoida kappaleen C-osan harmonian päälle, jonka jälkeen alan soittaa tempossa biisin A-osan sointuriffiä Fmaj9 – Dm11 – Fmaj9 – Dm11 – Ebmaj9. Rummut ja basso yhtyvät riffiin, jonka jälkeen A-osan melodia tulee ensin cleanilla kitaralla soitettuna, kertauksessa mukaan tulee altosaksofoni. Keikoilla *Snow In July* on tosin soitettu aina tenorisaksofonilla, niinikään soitettiin myös useimmat studiossa äänitetyt versiot. A-osan melodia rakentuu neljästä neljän tahdin fraasista (ks. tahdit 1-16). Kaikki fraasit alkavat samalla tavalla ja fraaseja edeltävät tauot ovat saman mittaiset ensimmäisellä ja kolmannella kerralla sekä toisella ja neljännellä kerralla.

B-osan ja C-osan harmonisena pohjana olen käyttänyt pääosin maj7-sointuja, joissa on terssi bassossa. Tässä tilanteessa sointua on kuitenkin ehkä loogisempaa ajatella m7b13-sointuna, koska basso ei käy soinnun perusäänessä missään kohtaa koko kappaleen aikana. Jos sointu taas esiintyisi kadenssissa Cmaj7 - Cmaj7/E - F6, tällöin sen funktio olisi ennemminkin duuri kuin molli. Kyseinen sointutyyppi on sikäli sangen helppokäyttöinen, että niitä voi iskeä suht vapaasti peräkkäin eri asemista ja silti lopputulos kuulostaa harmonisesti loogiselta. Vaarana tämäntyyliisessä soinnuttamisessa kuitenkin on se, että kappaleen harmoniasta tulee helposti sotkuinen viidakko. Tässä olen kuitenkin onnistunut välttämään edellä mainitun seikan vähintäänkin kohtalaisesti ja kuulijalle pitäisi muodostua vaikutelma, että esimerkiksi kappaleen C-osassa mennään c-mollissa, eikä

pompita holtittomasti sus-sointujen ja maj7/3-sointujen välillä. Osoittaahan jo B-osankin viimeinen sointu, G7#5#9, selkeästi mistä sävellajista seuraavassa osassa lähdetään. B-osan funktio onkin toimia siltana A- ja C-osien välillä ja osan 10 tahdin kesto tälle osalle jättää sopivan epätäydellisen vaikutelman (ks. tahdit 17-26). Tosin B-osan melodia kulkee jälleen ennalta-arvattavasti harmonian sointuäänien mukaisesti. Jännitteen purkautumiskohta on tahdin 25 yhteisillä iskuilla, jonka jälkeen siirrytään tahdin mittaisen rumpufillin kautta kappaleessa eteenpäin.

Vaikka C-osa onkin kappaleen viimeinen sävelletty osa, siinä vedetään dynamiikkaa alaspäin. Sävellajeista luonnollinen C-molli taitaa olla lähimpänä, tosin modaalisisessa maastossahan näissä sointuvaihdoksissa pitkälti mennään (ks. tahdit 27-42). Koska tähänkään osaan ei ole kehitelty stemmoja, melodia soitetaan A-osan tapaan ensin kitaralla, toisen kerran kitara-foni-unisonona.

D-osan fonisoolon alku on levyn ainoa kohta, jossa foni, basso ja rummut soittavat kolmistaan. Kappaleen teemaan verrattuna tunnelma muuttuu 80-luvun contemporary jazzista ennemminkin 60-luvun modaalisen mainstreamin suuntaan. Harmonisena pohjana soolossa on ainoastaan kahta eri sointua. Kyseinen kahden soinnun modaalinen ilmiö on peräisin jo 50-luvulta, esimerkiksi modaalisen musiikin raamatun asemassa olevan Miles Davisin (1959) *Kind of Blue*n avausraitia *So What* osoittaa, että Dm7-sointua seuraava Ebm7 muodostaa oman tonaaliteettinsa eikä sitä ajatella välttämättä dominanttitehoisena bII-sointuasteena Dm7:lle. Samanlainen harmoninen liike on myös *Snow In July:n* A-osassa, jossa Dm7 liikkuu Ebmaj7:aan yhden tahdin ajaksi. Fonisoolon moduloidessa vapaasta näytöstä A-mollista C-molliin komppi alkaa soittaa energisemmin, soolon loppuvaiheessa jopa kitara tulee sekoittamaan kompin rytmistä klangia entisestään. Nimenomaan sekoittaminen on itsetarkoituskkin tässä vaiheessa, koska on ennalta sovittua, että kitarasoolo menee täysin freejazzin puolelle.

Kitara ottaa solistin tilan vähitellen fonin häivytettyä itsensä pois. Myös basso jää tässä vaiheessa syrjään, kitarasoolo on pääosin pianon ja kitaran välinen vuoropuhelu, jota rummut säestävät etenkin soolon alkupuolella melko aggressiivisesti. On myös ennalta sovittua, että freejazz-osuus loppuu johonkin C-aeolinen-pohjaiseen harmoniamailmaan, josta piano lähtee jatkamaan yksin kappaletta eteenpäin. Pianosoolo on nuoteissa kappaleen F-osassa (ks. tahdit 55-62), jonka sointukierto on lainattu kappaleen C-osasta.

Tämä kahdeksan tahdin kierto on improvisoinnin kannalta toisaalta helppo, mikäli haluaa pysyä sisällä harmoniassa, mutta toisaalta hankala, mikäli haluaa soittaa harmoniasta sopivasti ulkona. Olen jälleen tyytyväinen pianon yleissointiin tässä kappaleessa, vaikka noin muuten soolo onkin ylipitkä ja liian täyteen soitettu. Dynamiikkaa tässä soolossa on jo senkin ansiosta, että rummut tulevat mukaan vasta melko myöhään. G-osassa pianosoolo jatkuu fonin ja kitaran soittaessa C-osan melodian ensimmäistä ja kolmatta fraasia taustalla (ks. tahdit 63-78). Soolo jatkuu aktiivisena edelleen, kun koko C-osan melodia kerrataan kappaleen lopussa. Kaikki elementit tässä soolossa tuntuvat tähtäävän siihen, että meininki nousisi vielä ultimaattisempaan tykitykseen, kuitenkin lopullinen kliimaksi jää levyversiossa valitettavan puolitiehen.

Koska suurin osa kirjoitetusta musiikista menee 4/4-tahtilajin alle, olisi typerää olla huomioimatta täysin 3/4-tahtilajin mukanaan tuomia mahdollisuuksia ja rajoitteita *Snow In July*n yhteydessä. Kappaleen perusrhythmiikkana on siis even 8th's-tyyppinen, kolmeen menevä *latin/groove*, joka antaa basistille ja rumpalille herkullisen pohjan rikkoa rytmikkaa suuntaan tai toiseen. Peruspulssiksi voi esimerkiksi ottaa väliaikaisesti pisteellisen kahdeksanosanuotin tai lähteä tuplatempoon. Basisti voi soittaa näinollen joko metriseen modulaatioon viittaavaa walking-linjaa tai normaalia kuuteen menevää linjaa perinteisen latin-tyylisten kuvioiden lisäksi. Lisäksi solistilla on mahdollisuus soittaa neljään meneviä fraaseja pisteellisiä kahdeksanosia perussykkeenä ajatellen kolmeen menevän sykkeen päälle joko tasajakoisesti tai kolmimuunteisesti, mikä antaa myös omanlaisensa efektin. Miles Davisin 60-luvun kvintetti lienee ensimmäisiä yhtyeitä, joissa tämän tyylliset rytmiset asiat kuuluivat soitossa selkeästi, kappaleista tunnetuimmat lienevät *Footprints* levyltä *Miles Smiles* (1966) ja *All Blues* levyltä *Kind Of Blue* (1959).

*Snow In July* onkin juuri pitkän pianosoolonsa ja pianointronsa takia levyn selkeästi pisin kappale. Toisaalta yli 10 minuutin pituus kantaa suhteellisen hyvin, koska kappaleen soolo-osuudet ovat tyyllillisesti niin erilaisia. Kappaleen nimi viittaakin ironisesti ilmastonmuutokseen, jota kuvataan tässä jazzmusiikin historian ja tyylien äkillisten muutosten kautta kappaleen edetessä. Maailmanloppua lähimpänä ollaan freejazz-osuuksiin siirryttäessä, jonka jälkeen yksin jatkava piano antaa kuitenkin toivoa tulevaisuuteen, vaikka vuodenajat ovatkin jo kääntyneet pääläelleen.

Tällainen yhteiskunnallinen sanoma jazzmusiikissa ei kuitenkaan ole missään mielessä tämän taiteenlajin pääpointti ainakaan omassa musiikissani. Vaikka kappaleiden nimiä on mukava pohtia ja hakea niiden pohjalta symbolisia merkityksiä jälkikäteen itse musiikin kautta, taiteen tehtävänä ei silti voi olla parantaa yhteiskunnassa vallitsevia epäkohtia. Tällaiset harhakuvat joissa omalla musiikilla pelastettaisiin maailma tai vaikutettaisiin asioihin ovat suomalaisten taiteilijoiden keskuudessa valitettavan yleisiä. Mielikuvia musiikin on toki suotavaa herättää, mutta itse ympäristöongelmiin edistystä toivovan kannattaa enemmän vaikka korottaa Greenpeacen kuukausimaksua 10€:sta 20 €:n kuin kuunnella *Snow In July* kotona uusista stereoista tai vastaavasti säveltää uusia ilmastonmuutokseen viittaavia kappaleita.

#### **4.8 Higher Glomp**

Latin-vaikutteiset kappaleet eivät perinteisen straight ahead-swingin tapaan ole levyllä kovin suuressa roolissa. *Higher Glomp* on albumin kappaleista lähimpänä tätä laajaa rytmimusiikin osa-aluetta. Tosin tämäkin on enemmän latin-johdannainen kappale, kuin vaikkapa autenttinen bossanova tai samba. Kappale on ollut poikkeuksetta keikoilla yleisön suurin villitsijä monestakin eri syystä. Ensiksikin se on yksi nopeimmista ja tansittavimmista kappaleista ja toiseksi se on aina esitetty viimeisenä kappaleena ennen encorea. Lisäksi *Higher Glomp* on ainoa kappale, jonka rakenne kestää soolon bändin jokaiselta jäseneltä. Tästä syystä se on myös yksi bändin omista suosikkikappaleista.

Kappaleen instrumentaatio tuo soundimaailman taas lähemmäs levyn alkupuolen kappaleita. *Higher Glompissa* on mukana vaihteeksi sähköbasso, myöskin analogisyntetisaattori on merkittävässä roolissa. Lisäksi kappale vetää myös duurivoittoisuudellaan yhtä linjaa alkupään kappaleiden kanssa. Kappaleen teemaosuudet rakentuvat sangen synkooppisen Eb-duurissa menevän basso-piano-riffin päälle (ks. tahdit 1-4), joka oikeinkin soitettuna saattaa helposti kuulostaa siltä, että koko biisi ei menisäi pysyä tempossa. Levyversiossa sähköbassolla on soitettu jälkeinpäin tuplaava linja oktaavia alemmaa, piano soittaa riffin puhtailla kvinteilla vasemmalla kädellä koko teemaosuuden ajan.

A-osan melodian kaksi ensimmäistä tahtia (ks. tahdit 5 ja 6) lienevät koko albumin mieleenpainuvimmista päästä. Tämä selittyy osittain myös sillä, että samaa kahden tahdin melodiaa kuullaan kappaleessa lukuisia kertoja usealla eri instrumentaatiolla ja reharmonisoinnilla. Itse koen A-osan melodian fraasien jaksottuvan blues-kaavan mukaisesti muotoon call (tahdit 5 ja 6) – call (tahdit 7-10) – response (tahdit 11-16). Tällä analyysillä osa olisi blues-choruksen mukaisesti 12 tahdin mittainen, vaikka fraasit jaksottuvatkin *Higher Glompissa* blues-kaavasta poikkeavan mittaisiksi. A-osan melodian rytmien funktio on osua toisinaan samoille iskuille riffin kanssa ja toisinaan täydentää niitä paikkoja, joissa riffi pitää taukoa. Melodia soitetaan alkuteemassa unisonossa alttosaksofonilla ja kitaralla, sekstin päässä melodiasta kulkeva stemma soitetaan vasta kappaleen loputeemassa.

Tahdissa 17 olisi uuden melodian looginen aloituspaikka, mutta mielestäni yksi sävellyksellisesti parhaita ideoita koko kappaleessa on, että seuraava melodia alkaakin riffin ollessa taustalla toisin päin mitä A-osan alussa. Koska seuraava melodinen kokonaisuus (ks. tahdit 19-26) on viimeistä ääntä lukuunottamatta identtinen A-osan kahdeksan ensimmäinen tahdin kanssa, olen nimennyt osan A2:ksi. Levyllä alan tässä kohtaa soittaa myös pianolla melodiaa seksteissä oikealla kädellä, taustalla mukaan tulee myös syntikkamatto tuomaan massaa.

Tahdin 26 viimeinen melodiaääni moduloi kappaleen Gb-duuriin. Vaikka modulaatio tapahtuu riffin puolivälissä, riffi ei modulaatiosta huolimatta käänny. B-osan alussa melodia pitää taukoa ja uutta sävellajia maistellaan ihan rauhassa tahtien 27-30 aikana. Osan ensimmäinen melodiafraasi onkin se kappaleen mieleenpainuvin (ks. tahdit 31-33). A-osasta poiketen tämän fraasin viimeinen melodiaääni muuttaa harmonian hetkeksi 9sus4-tunnelmaan (ks. tahdit 33-36). Seuraava kuuden tahdin melodia (ks. tahdit 37-42) tulee aiemmasta poiketen pianon ja fonin unisonona kitaran soittaessa taustalla melodiaa tukevat soinnut. Tämä on oikeastaan kappaleen ainoa itsenäinen melodiapätkä, jossa ei tahdin 42 rytmikkaa lukuunottamatta ole vaikutteita *Higher Glompin* kahden tahdin "kantamelodiasta." Kyseinen melodia tulee jälleen kappaleen palattua Eb-duuriin, tosin tällä kertaa melodia on orkestroitu basson asteittain ylöspäin liikkuvan harmonian mukaisesti (ks. tahdit 45-48).

*Higher Glompissa* on rumpusooloa lukuunottamatta kaksi erilaista sointukiertoa sooloja varten. C-osa on neljää tahtia kertaava pätkä lyhyempiä sooloja varten, jossa harmonia etenee kromaattisesti laskevan bassoäänten mukaan (ks. tahdit 49-52), ja D-osa on AABA-rakenteinen 32 tahdin kierto pidemmille sooloille, jonka harmonia esiintyy myös kappaleen teeman B-osan lopussa (ks. tahdit 53-76 ja tahdit 37-42). D-osan loppuun, eli soolojen väliin tulee jälleen kappaleen kantamelodia samalla tavalla harmonisoituna kuin teemaosuuden lopussa (ks. tahdit 77-80 ja 45-48).

Levyllä soolojärjestys on basso, piano, kitara, foni ja rummut. Eli basso -ja kitarasoolot ovat lyhyet, piano -ja fonisoolot ovat pidemmät. Dynamiikka on minimissään bassosoolossa ja pianosoolon alussa. Vaikka kitarasoolossa palataan C-osan sointukiertoon, rytmisen lähestymistapa koko kompilla on ennemminkin 12/8-afrobeat kuin allabreve-latin. Dynamiikkaa ei näinollen tiputeta enää niin alas kitarasoolon alussa kuin mitä se on bassosoolossa, joka on ainoastaan pianon säestyksellä soitettu. Lähimmäksi autenttista sambaa päästään piano -ja fonisoolojen kahdessa viimeisessä choruksessa, jossa rummut soittavat tiheää jazz/latinkomppia ja basso soittaa paikoin jopa yhden tahdin tresillorytmiä. Fonisoolon lopussa komppaan myös pianolla 3 -2 rumba klaven mukaisia iskuja.

E-osassa, eli rumpusoolossa, kappale palaa teemasta tuttuun neljän tahdin riffiin. Soolon alussa riffi tulee bassolla ja pianolla kuten kuten biisin alussa, mutta vähitellen myös kitara ja foni yhtyvät rytmiin mukaan. Soitan lopulta oikealla kädellä riffiä ensin Eb -ja Ab-duurikolmisoinnuin, myöhemmin parallerisesti Sus4-soinnuilla puhdasta kvarttia ylempää.

Rumpusoolon vietyä kappaleen todelliseen kliimaksiin, dynamiikkaa ei enää erikseen lasketa lopputeemaan, joka on kappaleen lopetusta lukuunottamatta samanlainen kuin alkuteema. Tällä kertaa kitara soittaa nuotteihin kirjoitetun sekstistemman ja foni fillailee kaikkiin mahdollisiin väleihin, joissa melodiassa on nuotin mukaan taukoa. Myös synamaton harmonia liikkuu paikoin oktaavia korkeammalla kuin alkuteemassa. Kappaleen seinälopetuksen rytmisen idea noudattaa pitkälti A-osan melodian neljää ensimmäistä tahtia (ks. tahdit 85-88 ja tahdit 5-8). Tahdeissa 87 ja 88 melodian orkestroinnin ideaa on jatkettu pidemmälle, jota ennen tahteja 85 ja 86 on jo monesti esitetty (ks. tahdit 45-46

ja 77-78).

"Glomp" tarkoittaa halausta, joka yllättää saajansa ja johon nimenomaan ei sisälly minkäänlaista seksuaalista latausta. Nimensä puolesta *Higher Glompin* sanoma voisikin viitata ystävyyden tuomaan tukeen ja läheisyyteen. Bändisoittohan parhaimmillaan on kommunikointia ystävien kanssa, ja hyvä olo soittaessa parantaa monesti henkistä hyvinvointia yhtä lailla kuin ihmisten halaaminen tai vaikkapa heidän kanssaan käyty "syvällinen" keskustelu. *Higher Glompin* funktio ohjelmistossa onkin nimenomaan vielä kertaalleen esitellä koko bändin solistinen energialataus. Kappaleen teemaosuus on *Trick Or Trapin* tapaan ohella yksi levyn lyhimmistä, eli improvisoinnille on todellakin tilaa. Myöskin rakenteellisesti kappale on mukavan yksinkertainen, eikä sen omaksuminen vaadi ammattisoittajilta kovinkaan pitkää treenirupeamaa. Toki tietyn rentouden löytyminen kappaleen vaatimaan kiihkeään latin-grooveen vaatii oman aikansa.

#### **4.9 My 2nd Best Friend**

Levyn viimeinen kappale *My 2nd Best Friend* on *Snow In Julyn* ohella selkeästi vanhempaa tuotantoani. Kappale on pysynyt myös sovituksellisesti hyvin pitkälle samanlaisena vuoden 2005 ensimmäisistä äänityksistä tähän päivään asti. *My 2nd Best Friendista* on levyn biiseistä selkeästi eniten keikka -ja studiotaltiointeja olemassa, se julkaistaan myös "Luoma"-yhtyeen debyyttialbumilla loppuvuodesta 2010. Olen ollut aina kappaleeseen sävellyksenä tyytyväinen erityisesti siksi, ettei se lukuisista sointuvaihdoksistaan huolimatta sorru päämäärättömään modaaliseen harmoniausvaan, josta ei suuremmallakaan kynttilän liekillä löydy punaista lankaa. Myös melodia on sangen itsenäinen, eikä se ainakaan kuulosta liian väkisin väännetyltä hankalan harmonian päälle.

Levyversiossa kappale alkaa rubatona pianolla ja kitaralla suoraan A-osan alusta. A-osan melodian ensimmäinen jakso kestää yhdeksän tahtia (ks. tahdit 1-9), toinen jakso kuusi tahtia (ks. tahdit 10-15) ja 1.maaliin menevä kolmas jakso jälleen yhdeksän tahtia (ks. tahdit 16-24). Melodista toistoa on ensimmäisen ja toisen jakson tahtien alussa, joissa myös harmonia etenee samoilla soinnuilla Abmaj7#11 - Bb6/9. Pianon sointuhajoituksissa olen käyttänyt ahtaassa asettelussa mahdollisimman laajoja sointusävyjä jättäen samalla mahdollisimman paljon ääniä pois, esimerkiksi



ensimmäisessä soinnussa Abmaj7#11:ssa soi pelkästään as, g, c ja d, eli perusääni, terssi, maj7 ja #11 ja vaihdoksessa seuraavaan sointuun (Bb6/9) ainoastaan basso liikkuu. A-osassa harmonian liikkeissä on pohjalla itselleni tuttuun tapaan bassoäänien lasku koko –ja puolisävelaskelissa (esimerkiksi tahdeissa 7–10 ja 16–22).

Rubato-osuus loppuu levytetyssä versiossa tahdille 14, muut instrumentit tulevat mukaan A-osan kertauksessa. Tässä kohtaa melodiavastuu on kokonaan sopraanofonilla, tosin miksausteknisistä syistä kitara vuotaa myös lopullisessa versiosta hieman läpi joidenkin mikrofonien kautta. Alun perin melodiassa oli siis tarkoitus olla myös kitara mukana, mutta tällaisissa balladeissa unisonona melodian soittaminen tuntui typerältä. Sitä paitsi foni-kitara-unisonoa on kuultu levyllä tähän mennessä jo aivan riittävästi.

B-osassa harmonisena pohjana on basson Eb-pedaali sekä harhalopukkeet (Abadd9/C – Dbmaj7#5 ja Cadd9/E – Fmaj7#5), (ks. tahdit 31-46). B-osa on teemaosuuksien tunnelmaltaan mystisin ja samalla jonkinlainen dynaaminen huippu, vaikka hiljaahan tässä soitetaan. C-osa on tarkoitettu dynaamisena laskuna B-osaan nähden, eli siinä missä B-osa on purkamattomia jännitteitä täynnä, C-osassa palataan turvallisille vesille perus IV–I-kadenssien merkeissä (Bb/D – F/A ja Bbmaj7 – F7sus4add9), (ks. tahdit 48-64).

*My 2nd Best Friendin* Soolo-osuudet menevät kaikista muista kappaleista poiketen täysin teeman rakenteen mukaiseen sointukiertoon. Kovin erikoisia harmoniasta ulossoittometodeja ei valmiiksi monimutkaisista sointuvaihdoksista johtuen siis tarvitse käyttää, eikä se olisi myöskään esteettisesti suotavaa. Oleellisinta tämän tyyllisen kappaleen esittämisessä onkin saada oikeanlainen tunnelma, sointusävyt -ja värit välitetyksi siten, että kokonaisuudesta jäisi kuulijalle looginen vaikutelma huolimatta kappaleessa esiintyvistä lukuisista kimuranteista sointuvaihdoksista. Tässä kappaleessa kuullaankin yksi levyn ehdottomasti hienoimmista kitarasooloista ja vielä poikkeuksellisen hyvällä soundilla soitettuna. Ainoa poikkeavuus rakenteessa on, että fonisoolossa jäädään kertaamaan B-osan sointukiertoa. Fonisoolon loppu on koko kappaleen ainoa kohta, jossa soitetaan edes vähän lujempaa. Kappale onkin *After The Funeralin* tapaan yritetty pitää balladina myös dynamiikan osalta. Teemaosuuksista kerrataan lopussa ainoastaan kehtolaulumainen C-osa, joka päättää kappaleen, ja samalla koko albumin lempeän lohdulliseen tunnelmaan.

Jos tämäkin kappale haluttaisiin luokitella johonkin genreen kuuluvaksi, fuusioballadi olisi suhteellisen osuva termi. Vastaavaa tunnelmaa ja tyyliä edustaa muunmuassa Yellowjackets-yhtyeen uudempi tuotanto, balladeista esimerkiksi *Gabriela Rose* levyltä *Time Squared* (2003) ja *Angelina* levyltä *Blue Hats* (1997). Myös näissä edellä mainituissa kappaleissa teema on pitkälle läpisävelletty ja kappaleen sävellettyjen osuuksien soittamisella on suurempi merkitys kuin soolo-osuuksilla. Idea kappaleen ironisessa nimessä on, että *My 2nd Best Friendin* voi turvallisesti vaikkapa keikoilla omistaa kelle tahansa läsnä olevalle ihmiselle. Yleensä ihmisillä ei ole tapana laittaa ystäviä paremmuusjärjestykseen, ja vaikka olisikin, tuskin kukaan pitää kovin oleellisena onko itse jonkun elämässä se "toiseksi paras ystävä."

## 5 Pohdinta

Ensisijainen tavoitteeni koko projektissa oli tehdä levyllinen hyvää musiikkia ja saada omia biisejä valtakunnallisesti niin laajaan levitykseen kuin mitä se jazzmusiikin puitteissa on mahdollista. Koska Aapo Heinonen Quintet on vajaan vuoden kuluessa levyn julkaisun lisäksi tehnyt toistakymmentä keikkaa, tavoitteeni voidaan katsoa toteutuneeksi.

Toki monia asioita olisi voinut tehdä toisin ja jopa paremmin. Näin jälkikäteen toivoisin, että levy olisi lyhyempi ja että mukana olisi edes yksi alle kuuden minuutin mittainen kappale. Vuoden 2010 keväällä kappaleiden rakenteita onkin muokattu siten, että joitain soolo-osuuksia on jätetty kokonaan pois.

Lisäksi olisin halunnut käyttää huomattavasti enemmän aikaa kappaleiden eri ottojen kuunteluun. Meillä oli kustakin kappaleesta lopulta ainoastaan kaksi parhaaksi kokemaamme raakamiksattua versiota kotikuuntelussa. Koska Markku Veijonsuolla sattui olemaan tammikuussa peräti kuuden levyn äänitykset ja miksausukset käynnissä, tämän levyn miksausukset piti lopulta hoitaa täysin yhtäjaksoisesti helmikuun viimeisellä viikolla. Suurin ongelma tauotonta instrumenttien balanssien säätöä tehdessä on kuuroutuminen koko musiikille. Viimeisten päivien miksaussessioissa oli jopa tilanteita, jossa jotain efektiä väännettiin johonkin suuntaan, ja kyseinen efekti ei edes vaikuttanut millään tavalla soivaan lopputulokseen. Silti korvat valehtelivat kuulemaan, että lopputulos olisi ollut parempi tämän olemattoman säädön jälkeen. Mahdollista seuraavaa levyä silmällä pitäen olenkin harkinnut vakavasti bändin ulkopuolisen tuottajan mukaan ottamista.

Lopulta miksausaiakataulut venyivät jopa niin kohtuuttomasti, että levyn lopullinen masternauha oli valmis vasta samana iltapäivänä, kun Matti Kervinen kävi hakemassa nauhan Varistoteles-studiolta. Enempää aikaa masterin tekoon taas ei voinut käyttää, koska levy oli ensisijaisen tärkeää saada painosta ulos ennen ensimmäistä levynjulkaisukeikkaa. Onneksi masterointivaiheessa ei ilmennyt minkäänlaisia teknisiä ongelmia, ja masternauha saatiin ajoissa valmiiksi. Tosin näin jälkikäteen ajatellen levy saisi soida hieman lujempaa, koska verrattuna moniin muihin levyihin musiikin kokonaistaso jää hieman liian matalaksi.

Bändin tulevaisuutta ajatellen on toki selvää, että pelkkä Suomessa keikkailu ei voi pitää yhtyettä kasassa enää kovin kauaa. Pori Jazz, Rytmihäiriöklubi ja Jazz-Espa ovat kuitenkin parhaita keikkatilaisuuksia tässä maassa, ja ne bändi on jo saavuttanut. Monissakaan samoissa keikkapaikoissa taas ei voi esiintyä uudelleen kovin pian, koska keikoille hakevia bändejä tälläkin alalla on tungokseksi asti. Uuden albumin tekeminen alle vuoden sisään edellisen julkaisun perään taas tuntuisi ennenaikaiselta, eikä siihen tällä hetkellä olisi riittäviä taloudellisiakaan resursseja.

Uskoisin, että juuri keikkapaikkojen niukkuudesta johtuen useimpien suomalaisten jazzyhtyeiden toiminta onkin nimenomaan projektiluontoista. Vastaava syy myös selittäisi lähes samoista soittajista koostuvien jazzbändien huiman määrän. Vaikka bändin tauolle jääminen tai lopettaminen kesän keikkojen jälkeen tuntuisi sangen mielikuvituksettomalta ratkaisulta, se saattaa olla väistämätön tosiasia. Oman musiikin tekeminen ja esittäminen kuitenkin jatkuu tavalla tai toisella myös Aapo Heinonen Quintetin siirryttyä viettämään ansaittuja varhaiseläkepäiviä.

## LÄHTEET

### **Kirjalliset lähteet:**

Esek 2010. Esekin apurahojen myöntämisperusteet <http://www.esek.fi/index.php?cid=www2&mid=190> (luettu 21.2.2010)

Kallio Jyrki 2010. Aamulehti, artikkeli. Aapo Heinonen Quintet Telakalla 26.3.2010

Sanakirja.org 2010. <http://www.sanakirja.org/>

### **Audiovisuaaliset lähteet:**

Coltrane, John 1962. Giant Steps. Atlantic

Davis, Miles 1959. Kind Of Blue. Columbia

Davis, Miles 1966. Miles Smiles. Columbia

Heinonen, Aapo 2010. A Daydream Between Nightmares. Presence

Redman, Joshua 1994. Moodswing. Warner Bros

Rosenwinkel, Kurt 2000. Enemies Of Energy. Verve

Stern, Mike 1988. Jigsaw. Atlantic

Yellowjackets 1997. Blue Hats. Warner Bros

Yellowjackets 2003. Time Squared. Heads Up

## LIITTEET

Liite 1 " A Daydream Between Nightmares" Cd-levy

Raitatiedot (säveltäjä kaikissa Aapo Heinonen)

1. Delusional Escape
2. Ragstore
3. Gambling With Affairs
4. A Daydream Between Nightmares
5. After The Funeral
6. Trick Or Trap
7. Snow In July
8. Higher Glomp
9. My 2<sup>nd</sup> Best Friend

Liite 2 Nuottiesimerkki kappaleesta Delusional Escape

Liite 3 Nuottiesimerkki kappaleesta A Daydream Between Nightmares

Liite 4 Nuottiesimerkki kappaleesta Snow In July

Liite 5 Nuottiesimerkki kappaleesta Higher Glomp

Liite 6 Nuottiesimerkki kappaleesta My 2<sup>nd</sup> Best Friend

# DELUSIONAL ESCAPE

AARO HEINONEN

(A)

♩ = 220

1 2 3 4

Fm<sup>11</sup> Db<sup>6/9#11</sup>

5

5 6 7 8

Fm<sup>11</sup> Db<sup>6/9#11</sup> EmaJ<sup>7#11</sup>

(B)

9

9 10 11 12

G<sup>7sus4b9</sup> G<sup>b6/9</sup> Db<sup>add9/F</sup> Db<sup>m6/Fb</sup> Eb<sup>7sus4b9</sup> D<sup>13</sup> C<sup>7ALT</sup>

SAX PLAYS SOLO LOUD, HIGH AND ARROGANT

13

13 14 15 16

Fm<sup>11</sup> Db<sup>6/9#11</sup>

17

17 18 19 20

Fm<sup>11</sup> Db<sup>6/9#11</sup>

21 **(A)** <sup>2</sup>

Fm<sup>11</sup> Db<sup>6/9#11</sup>

25

Fm<sup>11</sup> Db<sup>6/9#11</sup> EmaJ<sup>7#11</sup>

29 **(B)** <sup>2</sup>

G<sup>7sus4b9</sup> G<sup>b6/9</sup> Db<sup>add9/F</sup> Db<sup>m6/Fb</sup> Eb<sup>7sus4b9</sup> B<sup>b13</sup>

32 **(C)**

C<sup>7sus4b9</sup> Eb<sup>7sus4b9</sup>

37 **(D)**

Ab<sup>6/9</sup> Db<sup>6/9#11</sup>

41

Fm<sup>11</sup> Cm<sup>11</sup> Bbm<sup>9</sup> Eb<sup>9sus4</sup>



45

EmaJ7 AmaJ7 D6/9#11 GmaJ7#11

49 *DRS SOLO*

Ab13b9#11 Bb13

52 **(E)** *RHODES SOLO*

Gm11 GbmaJ9#11 Gm11 Eb6/9#11

60

Cm11 Abm11 AbmaJ9#11 Abm11 AbmaJ9#11 D7ALT AbmaJ9#11 C7ALT

67 **(F)** *GTR SOLO*

Fm11 Db6/9#11 Fm11 EmaJ7#11

75

G7sus4b9 GbmaJ9 Db/F Dbm6/Fb Eb7sus4b9 D13 Gm7 C7ALT

79 **(G)** *GTR SOLO CONTINUES*

C7sus4b9 Eb7sus4b9

83 **(H)**

C7sus4b9 Eb7sus4b9 F7sus4b9

88 **I** Bb6/9 Eb6/9#11

92 Gm11 Dm11 Cm9 F9sus4

96 Gbmaj7 Bmaj7 E6/9#11 Amaj7#11

100 **J** SAX SOLO Abmaj9 Db6/9#11 Fm11 Cm11 Bbm9 Eb13b9 PLAY LAST TIME ONLY

108 1.-3. Emaj7 Amaj7 Dmaj7 Gmaj7 4. Emaj7 Amaj7

114 D6/9#11 Gmaj7#11 Ab13b9#11 Bb13

117 **K** DRG SOLO OVER THE PIANO RIFF, BACK TO THE 7/4-TIME Fm11 Db6/9

121 **L**

125

128 C7sus4b9

♩ = 195

# A Daydream Between Nightmares

Aapo Heinonen

intro starts with bass & drs only

Musical notation for the intro, measures 1-4. The treble clef staff contains whole rests. The bass clef staff contains a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

5

**A**

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 has a  $\text{Dbmaj7}\#\text{11}$  chord. The treble clef staff has a melodic line, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

9

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 has a  $\text{Gbmaj7}/\text{Db}$  chord. The treble clef staff has a melodic line, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

13

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 has an  $\text{Abmmaj7}\flat\text{5}/\text{Db}$  chord. The treble clef staff has a melodic line, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

17

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 has a  $\text{Db}^9\text{sus}^4$  chord. The treble clef staff has a melodic line, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

21

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 has a  $\text{Dbmaj7}\#\text{5}$  chord. The treble clef staff has a melodic line, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

25

Musical notation for measures 25-28. Measure 25 has a  $\text{Db}^{13}\#\text{11}$  chord. The treble clef staff has a melodic line, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

29

Db7sus4b9 Dmaj7/Db

35 **B**

Fm11 Gbmaj7b5 Gb/Cb Eb/Ab Fm11 Gbmaj7b5 Gb/Cb Eb/Ab

38

Fm11 Gbmaj7b5 Gb/Cb Eb/Ab Fm11 Gbmaj7b5 Gb/Cb Eb/Ab

41

Fm11 Gbmaj7b5 Gb/Cb Eb/Ab Fm11 Gbmaj7b5 Gb/Cb E/A

44 **C**

Dbmaj7#11 Absus2/C

48

Gbmaj7#11/Bb Abm13 Gb6/9

52

Abmaj7/C Dbmaj7/F

56

Gbmaj7/Bb Dbmaj7/Ab Gbmaj7

59

Db/F Gb6 Ab Bbm Ab/C Db Ebm7 Db/F

62 **D** *pno solo*

Gmaj7#11 Ebmaj7#11

70 D7sus4b9 Dbmaj7#5/C

D7sus4b9 Dbmaj7#5/C

*bass walks*

78 Fadd9/A

Fadd9/A 1.2. Abmaj7#11 3. Abmaj7#11

86 **E** *Gtr. solo, bass walks*

Gmaj7#11 Ebmaj7#11

94 D7sus4b9 Dbmaj7#5/C

D7sus4b9 Dbmaj7#5/C

102 Fadd9/A Abmaj7#11

Fadd9/A Abmaj7#11

106 **F** *Gtr. solo continues*

Fm11 Gbmaj7b5 Gb/Cb Eb/Ab Fm11 Gbmaj7b5 Gb/Cb Eb/Ab

109 **G**

Fm11 Gbmaj7b5 Gb/Cb Eb/Ab Fm11 Gbmaj7b5 Gb/Cb Eb/Ab

112

Fm<sup>11</sup> Gbmaj<sup>7b5</sup> Gb/C<sub>b</sub> Eb/Ab Fm<sup>11</sup> Gbmaj<sup>7b5</sup> Gb/C<sub>b</sub> Eb/Ab

115

Fm<sup>11</sup> Gbmaj<sup>7b5</sup> Gb/C<sub>b</sub> Eb/Ab Fm<sup>11</sup> Gbmaj<sup>7b5</sup> Gb/C<sub>b</sub> Eb/Db

118 **H** sax plays melody 1st time, then solo 2nd, 3rd & 4th time

Ebmaj<sup>7#11</sup> Bbsus<sup>2/D</sup>

122

Abmaj<sup>7#11/C</sup> Bbm<sup>13</sup> Ab<sup>6/9</sup>

126

Bbmaj<sup>7/D</sup> Ebmaj<sup>7/G</sup>

130

Abmaj<sup>7/C</sup> Ebmaj<sup>7/Bb</sup> Abmaj<sup>7</sup> Eb/G Ab<sup>6</sup> Bb B/A

134

Eb/G Ab<sup>6</sup> Bb Cm Bb/D Eb Fm<sup>7</sup> Eb/G

137 **I** vamp & fade out, sax plays easy fills here and there

Amaj<sup>7#11</sup>

# Snow In July

Aapo Heinonen

**A** ♩ = 210

Fmaj<sup>9</sup> Dm<sup>11</sup> Fmaj<sup>9</sup> Dm<sup>11</sup> Ebmaj<sup>9</sup>

9 Fmaj<sup>9</sup> Dm<sup>11</sup> Fmaj<sup>9</sup> Dm<sup>11</sup> Ebmaj<sup>9</sup>

17 **B** Em<sup>7b13</sup> G<sup>#m7b13</sup> Bm<sup>7b13</sup> D<sup>9sus4</sup> G<sup>7#9#5</sup> *drs fill*

27 **C** Abmaj<sup>7</sup>/C Bbmaj<sup>7</sup>/D Emaj<sup>7#11</sup> Ab<sup>9sus4</sup> Ab<sup>o</sup>maj<sup>7</sup>/G

*Fine last time, after segno*  
D<sup>7#9</sup>

35 Abmaj<sup>7</sup>/C Bbmaj<sup>7</sup>/D Emaj<sup>7#11</sup> Ab<sup>9sus4</sup> Ab<sup>o</sup>maj<sup>7</sup>/G

43 **D** *sax solo, open*  
Am<sup>6/9</sup> Cm<sup>6/9</sup>

51 **E** *Gtr solo in free-jazz mood, over A and C later*

*pno solo, open, starts with pno only*  
55 **F** Cm<sup>7b13</sup> Dm<sup>7b13</sup> Emaj<sup>7#11</sup> Ab<sup>9sus4</sup> G<sup>7alt</sup>

*pno solo continues, sax/gtr play background melody*

63 **G** Abmaj<sup>7</sup>/C Bbmaj<sup>7</sup>/D Emaj<sup>7#11</sup> Ab<sup>9sus4</sup> G<sup>7alt</sup>

71 Abmaj<sup>7</sup>/C Bbmaj<sup>7</sup>/D Emaj<sup>7#11</sup> Ab<sup>9sus4</sup> G<sup>7alt</sup> **§**





**B**

27

Gbadd<sup>4</sup>

31

Gb<sup>9</sup>sus<sup>4</sup>

35

sax+pno unisono, gtr plays chords

Cb/Gb

39

Cbm<sup>6</sup>/Gb      Gb<sup>6</sup>/<sup>9</sup>

43

Ebadd<sup>4</sup>      Fm<sup>6</sup> Eb/G      Abmaj<sup>7</sup>      Bb<sup>9</sup>sus<sup>4</sup>      Cb/A

49

**C**

bass solo open, starts with pno only, drs easy painting

Eb/G      Gb<sup>07</sup>      Fm<sup>7</sup>      Emaj<sup>7</sup>#<sup>11</sup>

53 **D** pno solo open

Abmaj7/Eb                      Abm6/Eb                      Ebmaj7

61

Cbmaj7/Gb                      Cbm6/Gb                      Gbmaj7

69

Abmaj7/Eb                      Abm6/Eb                      Ebmaj7

77 *On Cue*

*optional repeat to letter C for more solos*

Fm6    Eb/G                      Abmaj7                      Bb<sup>9</sup>sus<sup>4</sup>                      Cb/A

81 **E** *drs solo over the loop*



Ebadd<sup>4</sup>

85

Fm6    Eb/G                      Abmaj7                      Bb<sup>9</sup>sus<sup>4</sup>                      Cb/A                      Eb/Db    Db/Cb    Gb/E    Ab/F#    Bb/G#                      A<sup>13</sup>#<sup>11</sup>

# My 2nd Best Friend

Aapo Heinonen

♩ = 120 **A** *Play whole tune two times, 2nd time solos*

Abmaj7#11 Bb6/9

5 Cmadd4 F/A Eb/G Gb6/9 Db/F Emaj7#11

10 Abmaj7#11 Bb6/9

14 Dbmaj9 Dbmaj7no3/Gb Cmadd4 Db/Cb

18 Emaj7no3/A 1. Eb/G Gbadd2 Db/F Emaj7#11

25 2. Eb/G Gbmaj7 Gbm6/A Gbadd9/Bb Db/F Emaj7#11

*repeats on solos only*

31 **B** Abmaj7/Eb Emaj7/Eb Abmaj7/Eb Abadd2/C Dbmaj7#5

*fermat only after solos*

39 Abmaj7/Eb Emaj7/Eb Abmaj7/Eb Cadd2/E Fmaj7#5